

عبدالقادر الجنابي

الأفعى بلا رأس ولا ذيل

أنطولوجيا قصيدة النشر الفرنسية



دار النشر

Le serpent sans queue ni tête

Anthologie de poèmes en prose français

Choisis, traduits et présentés par

Abdul Kader El Janabi



PDF مكتبة نرجس

www.narjes-library.blogspot.com

© دار النهار للنشر، بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى، تشرين الثاني ٢٠٠١

ص ب ٢٢٦-١١، بيروت، لبنان

فاكس ٩٦١-١-٥٦١٦٩٣

فاتحة

صديقي العزيز،

أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحاف، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كل ما يحتوي عليه يكون في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأساً وذيلاً. أتوسّل إليك أن تقدّر كم هي مريحة وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أينما شئنا! أنا في هواجسي، أنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا منته لحبكة غير ضرورية. انزع فقارة، وسرّعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا هذه الغانتازيا المتلوّية. قطعها أوصالاً عدة، ترّ أن لكلّ وصلة وجوداً مستقلاً. وعلى أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال حياةً بما يكفي لتسلّيك وتُسرّك، فإنّي أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى بأكملها.

أريد أن أهمس لك بهذا الاعتراف الصغير. بعد تصفّح كتاب ألويزيوس برتران «غسبار الليل» Gaspard de la nuit للمرة العشرين على الأقل (كتاب تعرفه أنت وأنا وشلة من الأصدقاء يستأهل بكل تأكيد أن يُعتبر مشهوراً) جاءني فكرة محاولة شيء مماثل، وتطبيق

الطريقة التي استخدمها في رسم الحياة القديمة العجيب الطرافة،
على وصف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياةٍ حديثةٍ محدَّدةٍ وأكثرَ
تجريداً.

من مثا لم يحلم، في أيام الطموح، بمعجزة نشر شعري،
موسيقى من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع
حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام البقطة،
وانتفاضات الوعي.

وكذلك هذا المثالُ المستبدُّ بالذهن، خصوصاً من الاختلاف إلى
المدن الضخمة ومن تقاطع علاقاتها التي لا تُحصى. وأنت، يا
صديقي العزيز، ألم تحاول ترجمة صرخة الزجاج الحادة إلى أغنية،
والتعبير عن كل الإيحاءات المحزنة التي تُرسلها هذه الصرخة إلى
السطوح عبر ضبابات الشارع العليا.

لكنني أخشى أن غيرتي لم تجلب لي الحظَّ. فرعان ما بدأتُ
بالعمل حتى أدركت أنني لست فقط في غاية البعد عن نموذجي
الغامض والماهر الذي اقتديتُ به، بل كذلك طفقت أولف شيئاً (إن
كان في إمكاننا تسمية هذا «شيئاً») في غاية الاختلاف، حادثٌ
لأفتخر به غيري بلا شك، لكنه يذلُّ ناصية أي فكر يعتبر ما ينسجه
شاعرٌ ما، كما ينبغي وكما خطط لذلك، مفخرة كبرى.

مع مودتي وإخلاصي

شارل بودلير

إلى أنسي الحاج
الذي جاءت منه «الن»
فكانت للنثر ولادة شعرية
وللشعر ولادة جديدة
في قلب النثر.

سلطان الجملة:

ما إن يغرد النثر عارياً حتى يسكت ملاك النظم

كل قصيدة جنس أدبي مستقل بذاته
فريدريش شليغل

هذا الكتاب ليس دراسة في قصيدة النثر ولا مقارنة بين قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة النثر العربية. إنه بكل بساطة أنطولوجيا شعرية، لمتعة القارئ أولاً، وثانياً ليتعرف إلى شكل قصيدة النثر الفرنسية وطبيعتها النموذجية. تسبق قصائد كل شاعر، إضاءة تزود القارئ بعضاً من معالم سيرة الشاعر وسياق شعره في إطار تاريخ قصيدة النثر. تنتهي هذه الأنطولوجيا بخمسة ملاحق تتعلق: (١) بمسألة سان جون بيرس، (٢) قضية لوتريامون حيث مشكلة النص الطويل، وإن كان يحق لنا أن نستل جزءاً منه، (٣) نماذج من قصيدة النثر العالمية ليطلع القارئ على سياق قصيدة النثر الفرنسية، في لغات أخرى، وهو السياق المستمر والمختلف في آن، (٤) ملاحظات نقدية للشاعر الأميركي رسل ايدسن عن قصيدة انثر في أميركا، وأخيراً (٥) بيان ماكس جاكوب وعنوانه «مقدمة ١٩١٦» التي وضح فيها المعالم الرئيسة لقصيدة النثر.

١

ما إن أطلق فيلون روايته «تليماك» التي اعتبرها بوالو «قصيدة نثر»، حتى طفق النثر يسري في جسد اللغة الفرنسية وشرايينها الشعرية بحثاً عن توأمه: «النثر الأعلى». وها هو هودار دي لا موت يصرخ: «النظم مضايقة، فلنكتب بالنثر... فلنقدم للناس قصيداً غير موزون». لكن رغبة الهروب من البيت، من سقف القافية وجدران الوزن، أخذت تزداد حباً بفضاء النثر المفتوح حيث البلاغة حرة تتوزع الكلمات فيها جُملاً أشبه بقرى مستقلة ومتضامة في الوقت ذاته. وها هم الناثرون الفرنسيون يصبحون «هم شعراء فرنسا الحقيقيون، وما عليهم سوى أن يتجرأوا وسيكون للغة الفرنسية نبرة جديدة»، على حد عبارة سياستيان مرسييه في كتابه «توليدات لغوية» (١٨٠١). حتى غوستاف فلوبر كان يحلم «بإعطاء النثر إيقاع الشعر شرط أن يبقى نثراً، جد نثر». حقاً أن ناثرين كباراً (روسو، نيرفال، شاتوبريان) ثوروا النثر الفرنسي شعرياً عبر كتب خالدة يتمازج فيها التأمل بالأساطير، الخرافة بالموعظة الحرة، السير الذاتية بلغة الآخر الدخيل المترجمة بشكل يفصح محدودية النظم في اللغة المستهدفة وضيقها في نقل شعر هذا الآخر. لكن الترجمة، كالعادة في كل بلد وفي كل لغة، سيقع على عاتقها دور كسر الأبواب الموصدة في لغة التراث ونحوه المنغلق. وبالفعل أن النثر أطلق في سماوات جديدة من التركيب والتعبير والصورة، بفضل الترجمات التي عرفتها اللغة الفرنسية في القرن السادس، السابع والثامن عشر. لكن الرومانتيكية؛ ثورة الخيال هذه، كانت تحمل في رحم رؤيتها الجديدة إلى الأشياء، جنين نصوص نثرية تلي رغبة قراء يتوافدون بفضل التمدين التحديثي لباريس، ملوا من نصوص طويلة تتلاءم وظروف النص البائدة. لقد لعبت الرومانتيكية دوراً كبيراً في «تليين الشعر وتقريبه من النثر»، أو بعبارة فكتور هيجو «ألقيت بالنظم النبيل إلى كلاب النثر السوداء». مع أن

صعود الشر هذا توافق وصعود العقل وفلسفة التنوير، والذي سيجعل من سيد الوزن، شاعر «أزهار الشر» بودلير يتحول إلى شعر الشر، تجب الملاحظة هنا إلى أن «الشر في منتصف القرن التاسع عشر»، يقول جوناثان مور، «بات النوع الذي تفضله البرجوازية بوضوح. ويتحوّله إلى قصيدة الشر، كان بودلير يشاطر البرجوازية انتصارها ويوسّع حقل هيمنتها ليشمل ميدان الغنائية المقدس سابقاً. الشر الآن يحتل أرض الشعر، وفتوحاته هذه يمكن أن تُرى كرشق جمالي لانتصار البرجوازية على الارستقراطية. وهكذا تكون قصيدة الشر، في أيام بودلير، قد أسدت خدمة ايدولوجية كدليل على الانتصار الشرقي للطبقة المالكة لامتياز الشر، مثلما هي دليل الصورة الذاتية الشعرية للبرجوازية مقابل خيلاء الارستقراطية وادعاءاتها. ومن جانب آخر، يكشف المنظور الطوباوي أن قيام قصيدة الشر بإدراج الخطاب الشرقي المهمش يمكن أن يُرى كتوجه صوب إعادة إدراج الذات الغنائية «السيدة» في السياق الاجتماعي - السياسي وعلى نحو احتفائي، وكاستعداد لرؤية تلك الذات منخرطة في ميادين الصراع الجمالية والتاريخية - الاجتماعية على النقيض من الشعر الغنائي الأكثر تقليدية.»^(١)

إن النائرين الذين يمكن فعلاً اعتبارهم ممهدين لقصيدة الشر هم إيفاريس بارني في «أناشيد مادغشقرية»، حيث بناءات شعرية جديدة لم تُعرف من قبل؛ فيليسييه دي لا ميني في كتابه «كلمات مؤمن»، والفونس راب في كتابه الشهير إلى اليوم «ألبوم متشائم» الذي ينطوي فعلاً على قصائد ستعتبر فيما بعد بقصائد نثر قبل الظهور. غير أن شاعراً سيكتب نصوصاً؛ محاكاة سخرية من كل الرومانتيكية، وفي تقطيع جديد للشر، أنفق معظم النقد على إعطاء كتابه الموسوم «غاسبار الليل» وثيقة ميلاد قصيدة الشر: ألويزيوس برتران. والفضل قبل كل شيء يعود إلى اعتراف بودلير بأن فكرة كتابة قصيدة الشر جاءت من قراءة لكتاب برتران «غاسبار

الليل». وقد وضح هذا في رسالة إلى مدير تحرير مجلة «الصحافة» أرسين هوسيه، افتتحنا كتابنا بها.

٢

تراءت قصيدة الشر في «غاسبار الليل» كبعد تخيلي وأساطيري بل جتي وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والنموذج الأحداث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها مالارمي كنادرة مهمتها التعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح، وإنما عالم الصمت المشيد داخل اللغة، حيث المجدد شمس الألفاظ، وأستشفها رامبو وسيلة مثلى للتعبير عن فوضى الأنا الداخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السمع تؤدّي وظيفة حاسة النظر، وحاسة النظر حاسة الشم، وحاسة السمع حاسة اللمس... وفي غرفة داخل فندق، كان لوتريامون، مصدوع الرأس يكتب رسالة إلى أبيه ليزوده بالمال الكافي، ليجعل من قصيدة الشر سيلاً شعرياً في الكشف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما كُتب في التاريخ عن الشر... في الحقيقة، كانت هناك قصائد نشر تتدفق، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من دون أي رقيب، أعمالاً لا يحددها أي تعريف. لو لم يكن بودلير هو الذي أطلق التسمية، وإنما شاعر آخر، لربما واجهت قصيدة الشر معارضة ولأصبحت مجرد موضة تجديدية.

إن أول مقالة عن قصيدة الشر كانت (بعد أكثر من ربع قرن على ظهورها) مقطعاً في رواية ويزمانز «بالمقلوب» (١٨٨٤) يفكر بظلمها بإعداد أنطولوجيا لقصيدة الشر التي تحتوي، في نظره، «ضمن حجمها الصغير، جوهر الرواية حاذفة منها التطويلات التحليلية والحشو الوصفي». في الحقيقة، إن قصيدة الشر كادت تكون شبه منسية منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أن ظهر، في عز الحرب العالمية الثانية

شاعرا الحركة التكميلية ماكس جاكوب وبير ريفيردي اللذان منحاهما تنظيراً واضحاً عبر نماذج ستطلقها إشكالية لكل القول الشعري حتى اليوم. إلا أن ماكس جاكوب يعتبر، بلا شك، هو أول من أعطى تعريفاً لقصيدة النثر محدداً استقلاليتها كجنس أدبي له قوانين واضحة وصارمة، وذلك في «مقدمة ١٩١٦».

فالمقاييس والشروط التي حددها ماكس جاكوب وعليها أن تنوِّق في قصيدة النثر هي: أن تكون قصيدة النثر كتلة ذات قابلية لتوليد انفعال خاص يختلف كلياً عن الانفعال الحسي أو العاطفي. وذلك باختيارها الأسلوب، أي المواد المركبة للعمل المتكامل. وعليها إذن أن تكون قصيرة ومكتنفة خالية من الاستطرادات والتطويل والرد المفصل وتقديم البراهين والمواظ. وهذا لا يعني أن كل نص قصير قصيدة نثر. فالإيجاز سياق متوتر تشجر فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي وكأنها سهام تقصد معنى معيناً ينسل معان حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة في شكلها ومبناها، لا تستمد وجودها إلا من ذاتها هي، مُبعدة ومنفصلة تماماً عن المؤلف الذي كتبها. أي أن تتواجد تواجداً حراً داخل هامش ما. ذلك أن اختيار الأسلوب وتحديد الموقع يفرضان ما يمكن تسميته «التأثير» و«الانغلاق». فقصيدة النثر ذات شكل متكامل، محصور بخطوط صارمة، وينسج محكم. إنها عمل مغلق على ذاته، مثله مثل الفاكهة أو البيضة.

٣

لا يعترف النقاد والمتخصصون بأن كل كتلة نثر هي قصيدة نثر. وهم محقون في ذلك. وإلا، عندنا مثلاً، سيقع رؤوسنا هؤلاء الذين لا يرون التراث إلا كعلامة اكتفاء ذاتي ضد الآخر، بالآلاف المقامات، مواقف

الوعظ الصوفي وإشارات الدندنة الإلهية، كقصائد نثر: «أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا، فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار. وقال لي ما بقي نور في مجرى بحري إلا وقد رأيت، وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء فقبل بين عيني وسلم عليّ ووقف في الظل. وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فرأيت كله يتعلق بثوبي ولا يتعلق بي، الخ...» كلا. قصيدة النثر لا علاقة لها بهذا الرعاف الساكن. إنها سرد متحرك حيث الإفصاح عن الفكرة متوتر الإيقاع، ذات مبنى محكم وإطار محدود، فهي لا تتحمل الاستفاضة في استعمال الأدوات الجمالية، أو المبالغة بالصور والتزييق. يجب أن تتحاشى كل تظاهر متعمد، مقوماتها تختلف عن النثر الشعري بمختلف أشكاله وتشعباته، الذي يعتمد على كل ما يعتمد عليه الشعر الموزون من إيقاعات ومحاسن لفظية واستعارات بلاغية. إنها النثر كثر حيث الصورة لا تدل إلا على نفسها هي؛ نثر يشب من أعماقه شعر خال من كل ما يجعل الشعر الموزون شعراً. وهي بهذا المعنى جنس أدبي لكنه يسعى إلى نفس مفهوم الجنس الأدبي كله. فهي «تبدو، من جهة أولى، وكأنها ترفض الامتياز وحالة الاستثناء التي تستمد بقية الأنواع منها. وهي، من جهة ثانية، تبدي مقاومة إزاء قدر التحول إلى مجرد نوع بين الأنواع، لكنها مع ذلك تطالب بالاعتراف بها كنوع مشروع و متميز بذاته. إن مفارقة وصية الموت الطوباوية الخاصة بقصيدة النثر، تكمن في الطموح الذي جسده منذ بداياتها الأولى لإيجاد حل نهائي لتزايدات الجنس Gender والطبقة والنوع، تلك التي استولدتها وتواصل الاعتماد عليها في تحقيق وجودها ذاته، إذا شاءت أن تكون أكثر من مجرد شكل فارغ»^(٢)

باريس» كقصائد نثر. إذ في نظرهم، وهم على حق، ثمة قصائد في هذا الكتاب أشبه بالقصص الفلسفية، ونصوص تكاد تكون متلة من يومياته تطفئ عليها الانطباعات الشخصية والحكم الأخلاقية، وهذا ليس من شأن قصيدة النثر المحددة بموضوع مجاني غير شخصي. كما أن كتاب رامبو «الاشراقات» لا ينطوي في نظرهم (وإن هو ديوان نثري) إلا على بضع قصائد نثر حقاً، أما البقية فهي تنفلت من القفلة الضرورية، تسهب في كتابة آلية مثقلة كثيراً بالصور، أشبه بشظايا ذاتية، في إيقاع مفخّم يتقطع فقرات مما يكسر الإطار الضروري الذي يجعلها قصيدة نثر. الشاعر فكتور سيغالين، مثلاً، الذي أصدر مجموعة قصائد نثر تحت عنوان «أنصاب» الذي ترجمنا منها خمس قصائد. فقصيدة «مديح الغياب وسلطته» و«عاصفة متينة» يعتبرهما النقاد قصيدتي نثر، بينما «مكتوب بالدم»، «الحرفيون الأردباء» و«ترتيلة للثنين المضطجع» فلا. لماذا؟ اقرأ هذه الأنطولوجيا من حيثما تشاء.

انطلقت في اختيار القصائد اعتباراً من وجهة نظر هؤلاء النقاد والمتخصصين (لوك ديكون، ميشيل ساندراس وإيف فاديه). لكنني سمحت لنفسني بأن أترجم أيضاً قصائد أخرى حتى يتعرف القارئ العربي إلى القصيدة الثرية التي يريد أن يفرضها الشاعر هو، كرامبو في كتابه «اشراقات»، سيغالين في كتابه «أنصاب»، أو بروتون في نصوصه الآلية «أسماء ذوّبانية».

٥

ثمة شعراء حاولوا نثراً إعادة كتابة قصيدة موزونة، كما فعل بودلير، أو إعادة ربط قصيدة مشطرة (لكنها غير مقيدة بتفعيلة أو قافية) كتلة نثرية كما فعل بيير ريفيردي. وها هنا مثال على ذلك: بعض قصائد ريفيردي

قصائد الشر العريية . من بينها هذه القصيدة التي نشرت في «نشرة الجهد الحديث» (نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٢٧) ، ثم أعاد بناءها في كتابه «إنتيهاز الفرصة» (١٩٢٨) على شكل كتلة نشرية مترابطة . غير إنه لمراعاة بعض ضرورات الشر ، أضطر إلى تغيير بسيط في بعض الجمل لكي تتخلص من إيقاع البيت وتتكيف وإيقاع الجملة الشعرية :

تمضية وقت

النجمة الأولى أضيئت في السماء
ومنعكسة مسبقاً في زجاج الكوخ
المسافر في طريق جد طويلة
ما من حجارة ليجلس
ما من شجرة تحميه
من الليل الشاسع جداً
ومن الضوضاء الآتية من بعيد
هارباً من الخوف
لم يجد أبداً ملجأ آخر
سوى الفضاء
كان النور قد هبط
شيئاً فشيئاً
على جانب الطريق
قرب الجلجلة
وإزاء الدرجات المهدمة
في حفرة ملتقى طرق

حيث يبدأ الطريق
المتصاعد
رأى أثراً ضوئياً لخطي
شخص آخر بقي هنا مدة طويلة
هذا الذي يكون دائماً خارجاً عندما نتظره

والآن القصيدة نفسها بعنوان مقلوب وعلى شكل كتلة نثرية تحتوي
على كل ما تحتاجه قصيدة نثر من إيجاز، توتر وجُزاف:

الوقت يمضي

النجمة الأولى المضاءة في السماء ومنعكسة مسبقاً على زجاج
الكوخ . المسافرين في طريق جد طويلة، ما من حجارة ليجلس ، ما
من شجرة تحميه من الليل الشاسع جداً ومن الضوضاء الآتية من
بعيد، هارباً من الخوف . لم يجد أبداً ملجأ آخر سوى الفضاء .
كان النور قد هبط شيئاً فشيئاً عند زوايا الصليب، في قمة الجلجلة
تجاه الدرجات المهدمة التي تنهال في حفرة ملتقى طرق حيث
يبدأ الطريق المتصاعد . رأى أثراً ضوئياً لخطي شخص آخر بقي
هنا مدة طويلة . هذا الذي يكون دائماً خارجاً عندما نتظره .

هل في إمكان محاولة ريفردي هذه التأثير على الشعراء العرب
فتدفعهم إلى إجراء فحص شكلي لقصائدهم النثرية المشطرة اعتباطاً؟

والآن كيف يمكننا التعرف على قصيدة نثر، كيف يحق لنا أن نطلق التسمية على هذه القصيدة وليس على تلك؟ فنحن نستطيع بسهولة، يساءل اراغون، أن نقول عن قصيدة موزونة بأنها قصيدة رديئة، لكن لا نستطيع أن نقول عن قصيدة نثر إنها قصيدة نثر رديئة، بل نقول إنها ليست قصيدة نثر. أسئلة صعبة لا أعرف كيف أوضّحها مع العلم إنني أستطيع أن أتعرف بكل سهولة إذا كانت هذه الكتلة التي أقرأها هي قصيدة نثر أم لا. مما لا شك فيه هو أن قصيدة النثر يمكنها أن تتواجد كنادرة، كمثال، كتخطيط وصفي لحادثة-حلم ما، لكن لا علاقة لها بكل هذا، فهي تعمل بإصرار على تشويش التطور المنطقي للنادرة التي تتوسلها تحايلاً على القارئ، ولكل تخطيط وصفي تلعب عليه من أجل استقلاليتها، وكأنها قصيدة نثر سقطت من عمل روائي طويل. صحيح كذلك إن قصيدة النثر تعتمد على عناصر سردية قريبة من عناصر الحكاية: «كان ذلك في ... وبعد أن ... فطوّقتُ في ذلك الليل الأخير حتى مطلع الفجر ... ثم راح ... بقعة صفراء أشبه بقمر توقف عن الحركة»، ومع هذا فليست لها أبداً الغائية التي يهدف إليها السرد في الحكاية. كما أن قصيدة النثر ليست نتيجة مزج بين جنسين أدبيين مختلفين، الشعر والنثر فتتوسل المحاسن البدئية وكأن النثر يعاني عقدة نقص أمام النظم يجب تمويهها. كلا، إنها النثر المستمد شاعريته من توتره وكثافة تراكيبه ومن حضوره هو كنثر متمرد، في وجه ما يُسمّى الجنس الأدبي، على سياقاته الغابرة وعلى كل ما يجعل الشعر جنساً أدبياً منفصلاً عنه. وبما إن الوحدة العضوية، المُغَيّة شكلاً مجازياً، في قصيدة النثر ليست الأبيات وإنما تكمن في الجمل المنحصرة في ذاتها كالأفعال اللازمة غير المتعدية؛ فإنه من الضروري أن تتلاحق هذه الجمل حيث الإيقاع الطافر، الهابط، المستقيم، المتكسر، وبطريقة متدرجة ومكثفة مما تثير القارئ وتشغل

باله، جاعلة منه كتلة من التوقعات بأن حادثاً ما سيقع، لكنه، - وها هنا يكمن الوتر الحساس في قصيدة النثر - يُباعَت بنهاية مفاجئة لا تنطوي على موعظة أو هدف أو حقيقة ما؛ مجرد قفلة مجانية صادمة تجعله وجهاً لوجه مع قصيدة نثر بامتياز. التحديدات هذه ليست كما في النظم عروضاً لا مفر منها في خلق قصيدة موزونة ناجحة، بل هي «قوانين استُخلِصَتْ من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورثي، بعد كل شيء، أنها عناصر ملازمة لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عناصر مُخترعة لقصيدة النثر كي تنجح»، على حد عبارة أنسي الحاج في مقدمة كتابه «لن».

٧

الساعة تشير عقاربها الآن إلى زمن فات. باريس بودليير التي تعوم في لعاب الشمس الذائب فوق الجانب الآخر من الشارع الذي أسكن، لا يزال قرميد سطوحها واسفلت شوارعها يتصارعان من أجل رواية تخلت عن السرد. طير القصيدة يحلق على عكازات أقمار توابع، نساء زغب فروجهن يسبح المدينة، شفاة تنفرج في صفحة السماء. الغيوم! كم كان بودليير مهووساً بها وكان كل غيمة امرأة يتبطنها الإنسان وفعله؛ الشيء ومصيره العابر: مجرة انشاء صغيرة سمّاها الحدائة «حتى لا نكون عبيد الزمن المعذنين». الشبايك المقابلة للشقة كلها مغلقة. فرصة جميلة لتأملها دون أن تُتهم بالبصبة. وفجأة عمل آخر يمثل أمامي بكل ثقله، يجب أن أغيّر ديكور الغرفة للمرة العاشرة. ثمة أفعى بلا رأس ولا ذيل تنتصب من أسفل السرد متسللة إلى سور المتفق عليه، غير دارين أنها أصلاً في صلب الكلام، جزءاً من الكل، تنتظر الزواج حتى يكون لها كثير من الأولاد. التخريب تراث.

عبدالقادر الجنابي

باريس، آب ٢٠٠١ ليلاً، صباحاً فعصرأ

Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit*, 1842
Jules LeFevre-Deumier: *Le Livre du promeneur*, 1854
Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, 1866
Stéphane Mallarmé: *Divagations*, 1897
Jean-Arthur Rimbaud: *Les Illuminations*, 1874-1875, publication posthume en 1886
Paul Claudel: *Connaissance de l'Est*, 1900.
Victor Segalen: *Stèles*, 1914
Max Jacob: *Le Cornet à dès*, 1917
Pierre Reverdy: *Phupart du temps*, 1915-1922
André Breton: *Clair de terre*, 1923 - *Poisson soluble*, 1924
Paul Eluard: *Donner à voir*, 1939
Francis Ponge: *Le Parti pris des choses*, 1942 - *Pièces*, 1961
Henri Michaux: *La Nuit remue*, 1935
René Char: *Fureur et Mystère*, 1945

الدراسات

Maurice Chapelain: *Anthologie du poème en prose*, Paris, Julliard, 1946
Luc Decaunes: *Le Poème en prose*, Anthologie, Paris, Seghers, 1984
Michel Sandras: *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995
Yves Vadé: *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996
Suzanne Bernard: *Le Poème en prose*, Paris, Librairie Nizet, 1959
Mary Anne Caws and Hermine Riffaterre: *The Prose Poem in France*, Columbia University Press, 1983
Jonathan Monroe: *A Poverty of Objects*, Cornell University Press, 1987
Marguerite S. Murphy: *A Tradition of Subversion*, U.M.P., 1992
Barbara Johnson: *Défiguration du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979

١ . انظر مثالة جوناثان مور: «قصيدة الشر: النوع والوظيفة التاريخية»، ترجمة صبحي حديدي، في «فراديس» العدد ٦/٧ (١٩٩٣)
٢ . المصدر نفسه.

الويسزوس برتران

Aloysius Bertrand

(١٨٠٧ - ١٨٤١)

لم ير كتابه الأول والأخير «غاسبار الليل» Gaspard de la nuit النور إلا بعد عام ونصف على وفاته. أشرف على إنجازه فكتور بافي ودافيد دانغر - صديقان وفيان لم يدركا أنهما، بتحقيق وصيته، يفتحان أفقاً لم يحلم به الشعر من قبل، على رغم أن الكتاب فشل فشلاً ذريعاً على صعيد البيع وأهمله النقاد كلياً، إذ صرح فكتور بافي قائلًا: «يمثل هذا الكتاب أكبر كارثة في تاريخ المكتبات!» أما سيرته في قاموس المغمورين فلم تتجاوز السطرين. هكذا ظل اسم برتران منياً حتى مجيء بودلير ومالارميه ليحظى بشرف المؤسس الأول لقصيدة الشر.

ينقسم «غاسبار الليل» إلى ستة أجزاء، يتضمن كل جزء مجموع قطع ثرية. كل قطعة مقسمة إلى أربع، أو إلى خمس أو سبع فقرات أو وحدات. وقد ترك برتراند تعليمات للمصمم بأن يترك بياضاً واسعاً بين الفقرة أو الوحدة والأخرى وكأن كل فقرة مقطع شعري، بل وكأن النص الشعري هذا شعر. وهنا تكمن أهمية هذا الشاعر في إعطاء الشر شكلاً شعرياً يذعن قطيعة مع الشر الشعري الذي كان سائداً آنذاك. ففي نثره، يؤلف البياض وقفة صمت ناطقة كأن نثره أننا وسط أشباح المقاصد، الاحتمالات والأفكار غير المعبر عنها. ففي طباق النص يتكون في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب. وما أن نوحّد المكتوب بخبر أسود والمفترض بحبر أبيض يبرز المعنى العام حقيقياً ومكماً للنص. ولا ننس أن البياض (الفراغ بين المقاطع - الوحدات الشعرية) الذي كان برتران ميوساً به حتى أنه ترك تعليمات إلى المطبعة، سيطوره مالارميه تطويراً راديكالياً في قصيدته الأخيرة: «رمية نرد» كان يتوجب على القارئ أن يستقري كل جملة

بنفسه مستضيئاً بالياض ليُصر الكل .

تجديدات ربما عفوية وجمالية صرف لم يظن صاحبها إلى انطوائها على بذرة تجديد ستغير مفهوم الشعر كله ، خاصة عندما نلاحظ تصنعه في عدد لا بأس به من النصوص وهو في خلق أجواء غرائبية . لكن عمله هذا يكشف عن أصالته في تقديم نص نشري ملموم ومؤطر في شكل لم يُعرف من قبل مادته موضوع مجاني غابر يتميز بتوتر خاص به وكثافة : لبنات أولى لقصيدة النثر في القرن العشرين .

الذهاب إلى سَمَر السَّحَرَة

أفاقت ليلاً، أشعلت شمعةً، فتحت علبة
وتدهّنت، وما إن همهمت بضع كلمات
حتى نُقلت إلى اجتماع الحرة الليلي !
جان بودان
هوس السحرة الشيطاني

كان هناك اثنا عشر يتناولون حساء ممزوجاً بالبيرة، ولدى كل واحد منهم عظمة ذراع ميت يستخدمها كملعقة .
كانت المدخنة تتقد جمرأً، الشموع وسط الدخان أشبه بالفطر،
ومن الصحن كانت تبعث رائحة قبر في الربيع .
وعندما يضحك «ماريا» أو يكي، كان يُسمع له صوت يشبه أنين
قوس كمان مقطوعة أو تاراه الثلاثة .
على أن جندياً منحطاً راح يبسط بطريقة شيطانية على الطاولة،
تحت بصيص مصباح الودك، كتاب طلاس سقّط فوقه ذبابة
مشوية .
كانت الذبابة هذه لا تزال تطنّ عندما خرج من بطنها الضخم

والأزغب عنكبوتٌ تملقُ حوافيَ المجلد السحري .
 إلا أن السحرة والساحرات كانوا قد طاروا سلفاً من خلال
 المدخنة ، بعضهم امتطى المكسنة ، والبعض الآخر الملاقط ، أما
 «ماريا» فامتطى مقبض المقلاة .

الغرفة الغوطية

في الليل ، غرني تكتظ بالشياطين
 آباء الكنيـة

- «آه ١ - همستُ لليل - الأرضُ كأسُ عطرةٌ مدقَّتْها قمرٌ وأسديتها
 نجوم .»
 أغلقتُ ، والنعاسُ أثقلُ جفنيَّ ، النافذة المُطعمَة بصليب الجدجلة ،
 أسودَ في الهالة الصفراء للوح الزجاج الملون .
 كما ، لو لم يكن سوى العفريت - في منتصف الليل ، الوقت
 المزيّن كشعار بالتين والشياطين ! - يسكّرُ بزيّت مصباحي !
 لو لم يكن سوى الحاضنة التي تهدد بغناء رتيب ، في ترس أبي ،
 طفلاً صغيراً وُلد ميتاً .
 لو لم يكن سوى الهيكل العظمي للجندي الألماني المرتزق
 المجوس في خشب الحائط ، يضرب بصدغه ومفرقه وركبته .
 لو لم يكن سوى جدّي ينزل بكل شخصه من إطار صورته الذي
 نخرته الديدان ، ويبلل قفاز يده الواقفي في جرن الماء المقدس .
 لكن ، كلا ، إنه «سكاربو» الذي عضّني من عنقي ، وحتى يكوي

Ondine (*)

كنت أعتقد أنني أسمع لحنا خفياً
 يخلب نومي ويجانبني يتشرهمس
 يشبه أناشيد ينخللها صوت حزين ورقيق
 شارل برونو

«اسمع! - اسمع! - هذا أنا، أوندين التي تلامس بقطرات مائية
 الألواح الرنانة لنافذتك التي تضيئها أشعة القمر الكامدة والكثيبة؛
 وهاهي بثوبها المتموج سيدة القصر التي تتأمل من شرفتها الليل
 الصافي المرصع بالنجوم والبحيرة الهاجعة الجميلة.
 كل موج هو حوري يسبح مع التيار، كل تيار طريق تتلوى نحو
 قصري، وكل قصر بناء مائي، في عمق البحيرة، في مثلث النار
 والأرض والهواء.

اسمع! اسمع! يضرب أبي الماء النفاق بغصن من الراسن
 الأخضر، وأخواتي يداعبن بأذرعهن المجولة من الزبد جزراً أعشاب
 ونينوفر وسوسن، أو يسخرن من الصفصاف البالي والملتحي الذي له
 صنارة يصطاد بها.»

بعد أن انتهت من مهمة غنائها، توسلتني أن أضع خاتمها في
 إصبعي فأكون زوج حورية، وأن أزور معها قصرها لأكون ملك
 البحيرات.

وعندما قلت ليها إنني أفضل الزواج من امرأة فانية، ذرفت،
 بامتعاض واستياء، بضغ دموع ثم أتبعها بضحكة، وهي تتوارى وبلة
 مطر بيضاء تسيل على طول زجاج نافذتي الزرقاء.

جول لوفيفر دوميه

Jules Lefevre-Deumier

(١٨٥٧-١٧٩٧)

شاعر رومانيكي فرنسي . نشر عام ١٨٥٤ «كتاب المستطرق» وهو مجموعة متكونة من ٣٦٦ نصاً موزعة على أيام السنة . والغريب أن معظم النقاد وجدوا تشابهاً قوياً بين بعض نصوصه وقصائد بودلير الثرية (حتى في العناوين : «ساعة الحائط» ، «المرأة» ، «المرفأ») ، مما حدا ببعضهم إلى التصريح بأن بودلير فضل ألا يذكر دوميه أبداً وكأنه غير موجود ، مكتفياً بذكر برتران الذي لا تأثير له في ابتكار قصيدة الشر .

أصوات الليل المنخفضة

يحاول الإنسان عبثاً التمرد على أحلامه ، فهي أقوى منه بكثير . انطباع ، ليست في قدرة الإنسان السيطرة عليه ولا على فهمه ، يناقض مراراً وعلى حين غرة أعظم تأملات فكره ، بل يكذب هذا الانطباع كل قدرات النفي الشجاع لدى الإنسان . تُرى هل من فيلسوف جريء لم يسمع أحياناً في دامس الليل ، وبشيء من القلق ، هذه الأصوات المبهمة ، وكأنها تتواعد في الظلام . يقال إن شيئاً ما يعيش في المادة

خفية بلا صوت، ويتخذ، ما إن يصمت كل شيء، صوتاً حتى يكلمنا:
لغة لا تُحدد، وقورة كالصمت، ظلماء ظلمة الدياجير. رسالة
المستقبل أو الماضي المُلغزة، لغة تقلق العقل أيضاً. إن ما لم يعد
يروّعنا لهُو بقدر ما لم يكن: إنه المجهول على الدوام.

الماضي

تساءل ما الذي يحصل للأيام التي لم تعد وهل يقوم قلب الإنسان
مقام القبر لها. كلا، صدقوني؛ إن كل شيء ليبدو ميتاً، لكن في
الحقيقة ما من شيء يموت. فالأمس لا يزال موجوداً، بالرغم من أنكم
لم تعودوا ترونه. أيامكم المغمى عليها غائبات لن تعود، لكنها ليست
ضائعة. فهي تُعلّقُ صورها في نفوسكم، كما في محراب، وكثيراً ما
تعود إليه لتعطى كؤوس الحديث كما في السابق، حالما تنامون،
وحالما تحلمون، وتغيّر ترتيب الغبار الذي يغطّي صورتها. الماضي
يعيش تحت ثلج الأعوام. إنه الماء الجاري الذي يتدفق تحت ترس
الجليد، الماء الجاري حيث يتعرّج فيه، كالأسهم الأرجوانية
والذهبية، مثل لفيف الأحجار الكريمة الجوّالة وكالأزهار التي تهرب
ولا تذبل، أنف سابح صامت هم الذكريات.

السفينة المتجمّدة

يروى بعض الرّحالة أنهم صادفوا، وسط أصقاع الجليد الشماليّة،

سفينة قديمة جمّدتها شتاءات . لقد ولجوا ، بذعر ممزوج بالتهيب ،
هذا المركب الفارغ والبارد ، حيث بدا أنّ الزمن بدّل كل شيء :
الأشعة ، العتاد والجبال . إنهم يرسمون بأسلوب رصين وقوي ،
المشهد الذي كنّا لمحنّاه من الظّهر ، عبر الفتحات الثلجية التي تبدو
وكأنّها درابزين السفينة . كانت السفينة ثابتة بلا حراك ، وكنا نرى إلى
مدى بعيد الجبال الطوّافة ، التي ينقضّ أحدها على الآخر محدثة ضجة
هائلة . غالباً ما أتذكّر هذه الصورة ، وأنا أدخل ماءً في كنيسة ، في
هذه البوارج الجسام المصنوعة من الحجر ، مرساتها ملقاة وسط
عواصف العالم وترنّحه ، التي تتحدّى صواعق صواريخها المنسوجة من
الصوتان وأشعتها المرمية ؛ نشعر وكأنّ ذعراً غريباً يستولي علينا ، ما إن
يخطر في بالنا أنّ هذا المركب المتحجّر مع أنّه لا يتحرّك من السيول ،
يفضي بنا إلى مرفأ الأمان .

سفينة قديمة جمّدتها شتاءات . لقد ولجوا ، بذعر ممزوج بالتهيب ،
هذا المركب الفارغ والبارد ، حيث بدا أنّ الزمن بدّل كل شيء :
الأشعة ، العتاد والجبال . إنهم يرسمون بأسلوب رصين وقوي ،
المشهد الذي كنّا لمحنّاه من الظّهر ، عبر الفتحات الثلجية التي تبدو
وكأنّها درابزين السفينة . كانت السفينة ثابتة بلا حراك ، وكنا نرى إلى
مدى بعيد الجبال الطوّافة ، التي ينقضّ أحدها على الآخر محدثة ضجة
هائلة . غالباً ما أتذكّر هذه الصورة ، وأنا أدخل ماءً في كنيسة ، في
هذه البوارج الجسام المصنوعة من الحجر ، مرساتها ملقاة وسط
عواصف العالم وترنّحه ، التي تتحدّى صواعق صواريخها المنسوجة من
الصوتان وأشعتها المرمية ؛ نشعر وكأنّ ذعراً غريباً يستولي علينا ، ما إن
يخطر في بالنا أنّ هذا المركب المتحجّر مع أنّه لا يتحرّك من السيول ،
يفضي بنا إلى مرفأ الأمان .

شارل بودليير

Charles Baudelaire

(١٨٢١-١٨٦٧)

تبرهن الدراسات البودلييرية منذ مطلع ستينات القرن العشرين على أن قصائده الثرية تحظى بدراسات أكثر مما ناله كتابه «أزهار الشر». وهذا لم يحصل فقط مع بودليير، بل مع مالارمي الذي أصبحت أعماله الثرية اليوم محط دراسات جدية أكثر من أشعاره التي تبدو وكأنها قد نيت، وكذلك مع رامبو الذي لولا «الاشراقات» لكان في عداد المضيئين مهما كانت قصائده الموزونة كـ «القارب السكران» جميلة، ومع بول كلوديل الذي راحت أوزانه وقوافيه تتلاشى أمام هذا المد الثري الهائل في كتابيه «معرفة الشرق» و«الطير الأسود في الشمس الطالعة». أما ماكس جاكوب فلولا «كوب الزّار» لما عرف أحد ما الذي سيقى منه! كما أن أحد المهتمين بالروحانيات قال إن «قصيدة الشر تعرض مؤلفها إلى شر القوى العليا»، مؤكدا كلامه عن سوء حظ برتران الذي اختفى قبل أن يتمكن من طبع كتابه، وبالشلل الذي منع بودليير من استكمال مجموعة قصائده الثرية، ونهاية رامبو الفظيعة الذي لم يعلم ربّما أن «الاشراقات» قد طبعت. يتقينا إن نكد الطالع لم يراع شعور هؤلاء الشعراء، لكن عملهم لم يعرف، وهذه هي المعاناة، أين يختلف شكله من هذا الذي أرادوا إعطاه. لكن نحن هنا في صدد هذا الذي وصفه رامبو بـ «الرائي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي»: شارل بودليير.

أولاً، يجب توضيح معنى كلمة Splice. إنها لفظة انكليزية تعني «الطحال». على أن الرومانتيكيين حملوها معنى جديدا في كتاباتهم الشعرية،

وهو المعنى الذي دخل اللغة الفرنسية: «المنخوليا» أو «السويداء». وفي المناسبة إن كلمة «السوداء» تعني بالعربية في آن الطحال ومرض المنخوليا. وفي العامية العراقية، عندما نريد أن نصف شخصاً سوداويًا وكثيباً نقول: «مطرحل». لعل أقرب ترجمة إذاً لعنوان قصائد بودلير الشرية *Le Spleen de Paris* هي «سوداوية باريس». ثانياً إن بودلير كان متردداً بين عناوين عدة لقصائده الشرية الصغيرة هذه: «قصائد ليلية»، وهو عنوان أشبه برد الجميل إلى الزبويس برتراند. ثم العنوانان التاليان: «المتزهد المنفرد بنفسه» و«الجوآل الباريسي» اللذان يختصران انهماكات حقيقية بباريس يتناولها بعض قصائد الكتاب. غير إن بودلير، اعتباراً من العام ١٨٦٣، بدأ يفكر في عنوان جديد يتردد كثيراً في رسائله: «سوداوية باريس». لكن عدداً من النقاد يرفض وضع هذا العنوان على مؤلف مات بودلير قبل الانتهاء منه. كما أن الكثير من القصائد التي جمعت في هذا الكتاب وهي قصائد بودلير، فكر، حقاً، في ضمها، لا تناول باريس، بل لا علاقة لها البتة بهذه المدينة، وإنما ببقاع ومدن أخرى. لذا أفتى الجميع على وضع عنوان: «قصائد نثر صغيرة» (والمعنى هنا قصيرة) مع عنوان فرعي: «سوداوية باريس». وأفضل توضيح لمشروع بودلير النثري الملاحظة التي كتبها الناقد الفرنسي غوستاف بوردان (ويقال أن بودلير أسرها إليه) في «الفيغارو» في ٧ فبراير/ شباط ١٨٦٤:

«سوداوية باريس» هو عنوان تبناه السيد شارل بودلير لكتاب يحضره، ويريده أن يكون خليفاً بـ «أزهار الشر». وبالطبع، إن كل ما قد أقصي من الصنيع الشعري المثقنى والموزون، وما صعب عليه التعبير عنه، كل التفاصيل المادية، بل كل لحظات الحياة الشرية، تجد مكانها في العمل النثري حيث المثالي والمبتذل ينصهران في ملغمة متلاحمة. من جهة أخرى، إن الروح الكثيبة والمريضة التي افترضها المؤلف ليكتب «أزهار الشر»، هي تقريباً نفسها التي تولف «سوداوية باريس». وفي العمل النثري هذا، كما في الديوان المنظوم، كل ما يوحيه الشارع، الظرف والسماء البارسيان، كل انتفاضات الوعي، لواعج التخيلات، الفلسفة، الحلم، وحتى النادرة، يمكن كل هذا أن يأخذ دوره بالتأوب. فالأمر يتعلق فقط بالعثور على نثر يتكيف والحالات المختلفة لروح المستطرق الكثية. قراؤنا سيحكمون إن كان السيد شارل بودلير قد نجح في هذا.

يظن بعض الناس أن لندن لها الحظ الأريستوقراطي في أن يكون لها

سوداوية، وإن باريس، باريس البهيجة، لم تعرف قط هذا المرض الأسود. لعل هنا، كما يزعم المؤلف، نوعاً من سوداوية باريسية؛ ويؤكد أن هؤلاء الذين عرفوها، وسيعرفون عليها عددهم كبير.

توفي بودلير في ٣١ آب ١٨٦٧ وفي اليوم الذي حُمِل فيه إلى المقبرة برفقة شلة صغيرة من الأصدقاء والمعجبين، كان المطر شديداً والجو كثيباً، وعلى بعد خمسين متر، كانت هناك جنازة أخرى فخمة مصحوبة بالجوقات والطبول والهيئات الرسمية لأحد صغار موظفي الشرطة. ألا نرى هنا قصيدة نثر مرة امتزج فيها المثال، بودلير، بالعادي والمبتذل، رجل الشرطة الصغير؟

«مع بودلير»، يقول والتر بنيامين، «باريس أصبحت للمرة الأولى موضوع الشعر الغنائي. والشعر هذا ليس فولكلورا محلياً؛ فظرة الشارح الرمزي التي تقع على المدينة هي بالأحرى نظرة إنسان مغترب. إنها نظرة المستطرق الذي أضعف طريقة حياته على فاقة البشر المتنامية في المدينة الكبيرة بصيصاً إسترشائياً».

في الحقيقة إن ثورة بودلير الثانية هذه، حيث يتماهى الحدث العادي واللقطة السامية في نثر حياتي جديد، جاءت في عز تعبيد شوارع باريس وتحديثها. وشعر بودلير إن قصيدة النثر هي القادرة على التعبير عما ترسل المدن الكبرى من شعاع شعري وأبدي إلى معالم الحياة اليومية. وبما أن لكل حقبة شاعرها العرف الذي يُسر إلى أهلها بحقائق ظاهر ما تجدد وباطنه، فإن بودلير هو، عن حق، شاعر الحقبة البورجوازية. إذ هو أول من التفت إلى الدفق الشعري الكامن في هذه المعالم، وإن كانت هي عابرة وزائلة تاريخياً، فقد راحت تتلمح زخماً حياً غرضه تحديث الإنسان ودفعه إلى الأمام. ولذلك عبر بودلير عن هذا الجديد بكلمة صارت عنوان الخلق والتقدم: الحداثة، مشيراً إلى كل ما يتأني عن حية جمالية لم تدركها الأزمنة السابقة، مميزة بقدرتها على إدراك ما هو أبدي وشعري في هذا العابر والزائل. وروبرت كُوب الذي حقق كتاب بودلير كتب في مقدمته لـ «سوداوية باريس»: «إن ديوان «أزهار الشر» يفتح الطريق إلى الشعر الحديث، بينما كتاب «قصائد نثر صغيرة» يستهل شعر الحداثة». والكلام هذا صحيح، لأن البطل المضمر في كل قصائد بودلير الشرية هو هذا المُستطرق Le flâneur الذي يختلف عن المتسكع المتحول أثناء تطوافه إلى جزء من هذه المعالم المترامية مشهداً خلافاً، وهكذا يُحبس عن أية

قدرة نقدية كاملة، ويصير جزءاً من هذا المشهد فيضيع فيه ضياعاً تاماً. بينما المستطرق متسبب بإرادته في الطرقات والمعابر، تاركاً حاسته التشكيلية السوداء والعيناء تفرج على هذه الأزياء، الزحام، واجهات المحلات، بانعات اللذة الخ...، راصدة في هذه المعالم العابرة والزائلة كل ما هو أبدي منفلت، وشعري عارض.

النوافذ

هذا الذي ينظر إلى الخارج من خلال نافذة مفتوحة، لن يرى من الأشياء مقدار ما يرى من ينظر إلى نافذة مغلقة. إذ ليس هناك شيء أعمق، أغمض، أخصب، أكشف وأبهر من نافذة تُضيئها شمعة. إن ما نستطيع رؤيته في وضوح الشمس لهو، دوماً، أقل أهمية مما يجري وراء النافذة. ففي هذا الجحر الأسود أو النوراني، تعيش الحياة، تتألم الحياة.

المح، في الناحية الأخرى من أمواج الطوح، امرأة ناضجة، وجهها متغضن؛ فقيرة الحال؛ منحنية دوماً على شيء ما؛ لا تغادر منزلها أبداً. من وجهها، لبسها، تلميحاتها، تقريباً من لا شيء، استعدت قصة هذه المرأة، بل سيرتها، وأحياناً أرويتها لنفسها باكية. ولو كانت شيخاً مكيناً، لاستطعت أيضاً والسهولة نفسها استعادة قصته. ثم أخلد إلى النوم فخوراً بأنني عشت وعانيت في حيوات أخرى غير حياتي.

ورب سائل يقول لي: «أمتأكد أن هذه السيرة هي الأصح؟» وماذا تيم معرفة الواقع القاتم خارج نفسي، بما أنه يساعدني على أن أعيش، أن أشعر أنني موجود، وأني أنا نفسي؟

فقدان الهالة

«ما هذا! واعجباً! أنت هنا! أنت، يا صديقي، في مكان سيئ كهذا! أنت الذي يشرب من الجواهر، ويأكل من طعام الآلهة! هذا أمر يدهشني فعلاً.

- تعرف، يا صديقي، كم أرتعب من الخيل والعربات. قبل قليل، وأنا أعبر البولفار على جناح السرعة، خائضاً في الوحل خلال هذه الفوضى غير المُتتَبة، حيث الموت يراودك من كل جانب، انزلت من رأسي هالتي، إثر حركة مفاجئة، في وحل الشوارع المعبّدة. لم تكن لي شجاعة التقاطها. وجدتُ أن فقدان علامة مجدي أقل هوناً من أن تتكسر عظامي. ثم، قلت بيني وبين نفسي: ربّ شرّ نجم عنه خير. الآن أستطيع أن أتجول خفية؛ وأرتكب أعمالاً خسية؛ أن أنغمس كسائر الفنانين البسطاء، في الخلاعة والفسق. وهأنذا الآن، كما ترى، مثلك بالضبط.

- ولكن انشرْ على الأقل إعلاناً عن هذه الهالة؟ أو بلّغ البوليس ليدبر تعويضاً؟

- لعمري، كلا! أشعر بالارتياح هنا. أنت الوحيد الذي تعرف عليّ. ثم إن الوجهة أخذت تزعجني. ناهيك بأنّي أشعر بفرح شديد أن شاعر أديباً يلتقطها ويضعها بكل صفاقة على رأسه. يا لها متعة، أن تجعل شخصاً آخر سعيداً، وسيجعلني بالأخص أضحك. فكّر معي في «هاء» أو في «حاء»! ألا ترى كم سيكون الحال مضحكاً؟»

نَعَم القمر

القمر، النزوة عينيها، نظر من النافذة وأنت نائمة في مهدك، فقال لنفسه: «الطفلة هذه تعجبني.»

نزل باسترخاء سلّمه المصنوع من السحاب، ودلف عبر الزجاج بلا ضجيج. ثم أستلقى عليك بحنان أمومي دمث، وحط ألوانه على وجهك. فاحتفظت حدقتاك بلونيهما الأخضر، وخداك ظللاً شاحبين كل الشحوب. وعيناك لم تسعيا بهذا الشكل الغريب إلا عندما تأملت زائرك هذا، وضمك برقة حتى ظللت محتفظة برغبة في البكاء.

في هذه الأثناء، وفي انتشار فرحه، أخذ القمرُ يملأ الغرفة جواً فوسفورياً، سماً لامعاً، وكان كل هذا النور الحي يفكر ويقول: «ستكابدين إلى الأبد تأثير قبلي. ستكونين جميلة على طريقي. متحبين ما أحب أنا: الماء، السحاب، الصمت والليل، البحر الأخضر الذي لا حد له، الماء العديم الشكل والمتعدد الأشكال، المكان حيث لن تكوني، العاشق الذي لن تعرفني عليه، الأزهار الوحشية، العطور التي تسبب الهذيان، القنطريون التي يغشى عليها فوق آلات البيانو، والتي تنوء كالنساء بصوت أجش وعذب!

«كما سيهيم بك عشاق، تغازلك حاشيتي، ستكونين ملكة الرجال ذوي العيون الخضراء، الذين هم أيضاً ضممتهم من خناقمهم إبان مغازلاتي الليلية، هؤلاء الذين يعشقون البحر، البحر الذي لا حد له، الهائج والأخضر، الماء العديم الشكل والمتعدد الأشكال، المكان حيث لا يتواجدون، المرأة التي لا يعرفونها، الأزهار المشؤومة التي تشبه مباحرين غير معروف، العطور التي تشوش الإرادة، الحيوانات الوحشية والشهوانية رموز جنونهم.»

ليذا، أيتها الطفلة العزيزة اللعينة المدللة، إني أضطجع الآن عند قدميك باحثاً في كل كياناتك عن انعكاس الألوهية المريعة والعراقة المنبئة عن الغيب والمرُضة التي تسم كل الذين بهم من قُمري .

ساعة الحائط

يرى الصييون الساعة في عين القطط .

ذات يوم وهو يتنزه في ضاحية نانكين، لحظ مبشراً بأنه نسي ساعته، فسأل ولداً صغيراً «كم الساعة الآن؟»

تردد صبي الإمبراطورية السماوية في بدء الأمر، ثم غيّر رأيه فأجاب «سأقول لك» . وسرعان ما عاد حاملاً قطعاً ضخماً بين ذراعيه، وبعد أن حدّق، كما يقال، في بياض العين، أكّد من دون أي تردد: «إنّها ليست الظهيرة بالضبط» ، وهذه هي الحقيقة بالفعل .

أمّا بالنسبة إليّ أنا، فإذا انحيت صوب سنّورتني الجميلة، اسم طبق المرام، التي هي في آن كرامة جنسها، كبرياء قلبي وعطر روحي، فإنّي أرى، سواء في الليل أو في النهار، في نور النهار أو في الظل الكثيف، الساعة بكل وضوح في أعماق عينيها الرائعتين، ساعة، هي ذاتها على الدوام، شاسعة، مهيبة، جسيمة كالفضاء، غير مقسّمة إلى دقائق أو ثوان - ساعة ثابتة لا تتحرك، لم تشر إليها أية ساعة حائط، ومع هذا فإنّها خفيفة كنهدة، وسريعة كلمح البصر .

وإذا جاء ثقل لإزعاجي فيما نظري مستقر على هذه الميناء اللذيذة، أو جاء جنّي فظاً ومتشدّد، أو شيطان طارئ ليقول لي: «إلى ماذا تنظر بهذا الاهتمام الشديد؟ عمّ تبحث في عين هذه الكائنة؟

أترى، أيها الفنان المُرَف الكسول، الساعةَ فينا؟» لأجبت بلا تردد:
«نعم إنِّي أرى الساعة: ليلي الأبدية».

ألا تعتقدن، يا سيدتي، أن غزلية هاهنا تستحق التقدير، وهي
مفخمة مثلك؟ كم تمتعتُ بتدبيج المغازلة المتكلفة حتَّى أني لن
أطالبك بأي شيءٍ مُقابل ذلك.

الرغبة في الرسم

لعلّ الإنسان سمى الحظّ لكن الفنان الذي تمرّقه الرغبة محظوظٌ.
أُتحرّقُ رغبةً في رسم هذه التي فلما تراءت لي والتي هربت سريعاً
كأي شيء جميل تركه متأسفاً مسافراً ذهب به الليل. لقد مضى أصلاً
زمن طويل على اختفائها.

جميلة، بل أكثر من جميلة، إنَّها مدهشة. فهي تزخر بالسواد:
وكلّ ما توحى به لهُو ليلٌ وعميق. عيناها كهفان حيث يتلأأ الغيبُ
بخفاء، ونظرتها تنير كالبرق وكأنَّها انفجار في الظُّلُمات.

كنت لأقارنها بالشمس السوداء لو كان من الممكن تصور نجم
أسود يسكب النور والسعادة. لكنَّها تذكّرني أكثر بالقمر الذي وسمهاً
بلا ريب بتأثيره المخيف، لا بالقمر الشاحب قمر الغزليات الرعوية
الذي يشبه عروساً باردة، وإنَّما بالقمر المريع المثير للحواس، المعلق
في أعماق ليلة عاصفة يتدافع فيها الغيم الراكض، لا بالقمر الهادي
والمحتشم الذي يزور منام الناس الأبرياء، وإنَّما بالقمر المُتنزّع من
السماء، منهزماً وناقماً، كأن تجبره بالقوّة ساحرات «نيسالي» على
الرقص فوق العشب المرتعد.

فوق جبينها الصغير تقطن الإرادة العنيدة وحب الافتراس . في حين
أنّ، أسفل هذا الوجه الذي ينمّ عن قلق، حيث مناخير رجراجة
تستشق المجيول والمستحيل، تنفجر، بأناقة لا تُفسّر، ضحكة فم
عريض، أحمر وأبيض ولذيذ، يجعلني أحلم بأعجوبة زهرة مذهلة
تفتّح في الأرض البركانية .

ثمّة نساء يشوقن المرء إلى قهرهن والتمتع ببن، إلا أنّ هذه تحفّز
على الموت ببطء أسفل نظرتها .

الزحام

لم يتيسر لكل إنسان أن يستحم في حشد من الناس : إن التمتع
بالزحام فنّ؛ ولا يستطيع القيام بعريضة حيوية، على نفقة الجنس
البشري، سوى هذا الذي نفخت جنية فيه، وهو في مهده، طعم التنكّر
والقتاع، كراهية البيت وحب السفر .

حشد، وَحْدَة: مفردتان متعادلتان وقابلتان للتحوّل بالنسبة إلى
الشعراء النشطين والغزيرين . هذا الذي لا يعرف كيف يجعل وَحْدته
مكتظة، لا يعرف أيضاً أن يكون وحيداً وسط زحام منبهمك في
أشغاله .

الشاعر يتمتع بهذا الامتياز الذي لا نظير له، في أن يكون كما يشاء
هو نفسه والآخر . مثل هذه النفوس الثائية التي تبحث عن جسد،
يدخل، متى يشاء، شخصية أي كائن آخر . بالنسبة إليه وحده، كلُّ
شيء فارغ؛ وإذا بدت أماكن مغلقة أمامه، فلائها لا تستحق في نظره

يستمد المتزّعة المتأمل والمنفرد بنفسه ثمالةً فريدة من هذا الاتحاد الكوني . ذاك الذي ينجم بسهولة مع الزحام يتمتع بملذات محمومة ، يُحرم منها الأناني ، المنغلق على نفسه كخزانة ، والكسول المحجوز كمحارة . الشاعر يتبنى ، وكأنها خاصته ، كل الميّن ، كل المتع وكل أشكال البؤس التي يتعرض لها بسبب الظروف .

إن ما يسميه الناس بالحب هو فعلاً شيءٌ صغيرٌ ، محدود وضئيل ، مقارنةً بهذا الفجور الفائق الوصف ، بعهر الروح المقدس هذا الذي يستسلم بأكمله ، شعراً وإحساناً ، للطارئ الذي يتجلى ، للمجهول الذي يمر .

من المستحسن أحياناً إعلام سعداء العالم ، فقط لتحقير كبريائهم التافه للحظة واحدة ، بأن ثمة سعادة أكبر وأفسح وأرفع من سعادتهم . مؤسسو المستعمرات ، رعاة الشعوب ، المبشرون المنفيون في أقصى العالم ، يعرفون بلا شك بعض هذه الثمالة الغامضة ؛ ومن المحتمل إنهم ، في حضن العائلة الكبرى التي خلقتها عبقريتهم ، يضحكون أحياناً من هؤلاء الذين يشفقون عليهم بسبب حظهم المضطرب وحياتهم العنيفة .

الغريب

- «قل ، أيّها الإنسان اللغز ، مَنْ تُحب أكثر؟ أباك ، أمك ، أختك أو أخاك؟

- لا أب لي ولا أم ، لا أخت ولا أخ .

- أصدقاءك؟

- هأنت تستخدم قولاً بقي معناه مجهولاً لدي حتى اليوم .
- وطنك؟
- إني أجهل في أي أرض يقعُ .
- الجمال؟
- لأحييته تلقائياً، لو كان رباً وخالداً .
- الذهب؟
- أكرهه كما تكرهون الله .
- آه مَنْ تُحب إذن، يا أعجب الغرباء؟
- أحبُ الغيومَ ... الغيومَ التي تعبر ... هناك ... هنالك ... تلك الغيوم
الساحرة!

العزلة

قال لي صحفي محب للبشر بأن العزلة مضرّة للإنسان، وليدعم
أطروحتّه، أخذ يستشهد، كما يفعل جميع السذج، بأقوال آباء
الكنيسة .

أعلمُ أن الشيطان يتردد بكل سرور على الأماكن الموحشة وأن روح
الغدر والإثم تلتهب بإبداع في العزلة . لكن من المحتمل أن هذه العزلة
لن تكون خطيرة إلا للنفس الباطلة والثائبة التي تغمرها أهواؤها
وأوهامها .

من المؤكد أن ثرثاراً لذته العليا هي أن يخطب من منصة عالية أو
منبر، يعرض نفسه للجنون في جزيرة روبنسون . لا أطالب هذا
الصحافي بأن تكون له شجاعة كروزو، لكنني أطلب منه أن لا يصدر

حكماً على عشاق العزلة والغموض .
يوجد في أجناسنا المجععة أفراد يقبلون المتصلة بقليل من النور
لو سمح لهم أن يخطبوا في الجماهير من أعلى صقالة الإعدام غير
خائفين أن خطبتهم ستقطعها في وقت غير مناسب طبول الجلاذ .
لا أسفُ عليهم لأنني أدرك أن خطاباتهم تأتيهم بلذات تساوي ما
يجنيه الآخرون من الصمت والخشوع ؛ لكنني أحقرهم .
أودُّ بالأخص أن يتركني هذا الصحافي اللعين الهو على طريقي .
«ألا تحس مرة» ، قال لي مدندناً بنبرة رسولية ، «بالحاجة إلى مشاطرة
الآخرين ملذاتك؟» انظروا إلى هذا الحمود الخفي . إنه يعلم إنني
أمت ملذاته وما هو يتدخل في ملذاتي ! ياله من منكود ذميم .
قال لابروير في مكان ما : « شقاء كبير هذه اللاقدرة على الوحدة » ،
وكأنه يندد بكل أولئك الذين يتسرعون لينسوا أنفسهم في الحشد
خائفين ، بلا شك ، من عجزهم عن تحمل أنفسهم .
ويقول حكيم آخر : « معظم شقائنا يتأتى من عدم قدرتنا على البقاء
في غرفتنا » . أظن أنه باسكال متذكراً في صومعة الخشوع والتأمل ، كل
أولئك الجزعين الذي يبحثون عن السعادة في الضوضاء والحركة ، في
دعارة أستطيع أن أسميها «أخوية» ، إذا أردت أن أتحدث بلغة قرننا
الجميلة .

المرأة

رجلٌ مخيفٌ دخل وأخذ ينظر في المرأة .
- «لم تنظر إلى نفسك في المرأة ، وأنت لا تقدر أن ترى صورتك

إلا متقرّزاً؟»

أجابني الرجل المخيف: «إنّ الناس، يا سيدي، بناءً على مبادئ ١٧٨٩ الخالدة، متساوون في الحقوق. إذن، لي حقّ التمري، بلذة أو بتقرّز، فهذا أمرٌ ينظر فيه ضميري وحده». باسم التفكير الليم، كنتُ على حقّ، لكن من وجهة نظر القانون، لم يكن هو على خطأ.

الكلب والقنينة

- «يا كلبي الجميل، يا كلبي الجميل، تعال يا عزيزي توتو! اقترّب، تعال استنشّق هذا العطر الممتاز الذي ابتعته من أجود بائعي العطور في المدينة.»

اقترّب الكلب، وهو يحرك ذيله، وهذه علامة على ما أظن، عند هذه المخلوقات المسكينة، تدل على الضحك والابتسام، ووضعَ بفضول أنفه المبلل على القنينة المفتوحة، ثم أخذ، وهو يتراجع فجأةً فزعاً، ينبّج نحوي بأسلوب عتابي.

- «آه، أيها الكلب التعيس، لو كنتُ قد أهديتك علبة غائط، لشممتها بلذة ولربما لالتمتها. وها أنت، يا من ليس جديراً بأن يكون رفيق حياتي، تشبه الجمهور الذي لا ينبغي أبداً أن تُقدّم له العطور الرقيقة التي تغيظه، بل قاذورات أُنتِجت بعناية.»

المرفأ

كلُّ مرفأ هو مشوى خلاب للنفس التي أنثكتها معاركُ العيش .
 رحابة السماء ، تشكلات الغيم الحثقلبة ، تلاوين البحر الحرباوية ،
 إشعاع الفنارات ، إنه مؤشورٌ ثر بما يكفي لتستأنس العينُ به من دون أن
 تضجر أبداً . فالأشكالُ الوثابة لمراكب معقدة التركيب يسميها التموجُ
 بنَوسان متناغم ، تعين النفس على تكريس ذائقة الإيقاع والجمال .
 وفضلاً عن ذلك ، ثمة بالأخص ، متعة غريبة لهذا الذي لم يعد له
 طموح ولا فضول ، في أن يتأمل وهو جالس في مظلٍ أو متكئ على
 رصيف بحري ، مجمل حركات المغادرين والعائدين ، الذين لا تزال
 لديهم قوة الإرادة ، والرغبة في السفر والإثراء .

كونوا ثملين

عليكم أن تاملوا إلى الأبد . هذا كلُّ ما هناك : إنها المسألة
 الوحيدة . وحتى لا تشعروا بأوزار الزمن الفظيعة التي ترهق كواهلكم
 وتحني ظهوركُم ، عليكم أن تسكروا بلا هوادة .
 لكن بم؟ بالخمر ، بالشعر أو بالفضيلة على هواكم . لكن اسكروا .
 وإذا حدث أن استيقظتم ، مرة ، على درجات قصر ، أو على عشب
 مجرى ما ، أو في وحشة غرفتكم الكثيبة ، وقد خفت النشوة أو آلت
 إلى الزوال ، اسألوا الريح ، الموج ، النجم ، الطير ، ساعة الحائط ، كلُّ
 ما يجري ، يعول ، يدور ، ينطق ، اسألوها كم الساعة وستجيبكم
 الريح ، الموج ، النجم ، الطير ، ساعة الحائط : «إننا ساعة السكر

وحتى لا تكونوا عبيد الزمن المعذبين، اسكروا، بالخمرة، بالشعر أو بالفضيلة، كما تشاؤون.

الحساء والغيوم

بينما صغيرتي الهوجاء تقدم لي العشاء، طففت أنامل من خلال نافذة صالة الطعام المفتوحة، التكوينات الهندسية المتقلبة التي يصنعها الله من الأبخرة، أبنية اللامحوس العجيبة. قلت لئنمي، عبر تأملي: «إن كل هذه الأطياف لبي جميلة تقريباً جمال عيني حبيبي الجميلة، هذه الصغيرة الهوجاء المريعة ذات العينين الخضراوين». وإذا بي أتلقي لكمة على ظهري، وسمعت صوتاً أجش وفاتناً، صوتاً هستيرياً وكأنه مبجوحٌ من كثرة الكحول، إنه صوت حبيبتي الصغيرة العزيزة، يقول: «أتناول حساءك يا... أيها ال... تاجر الغم؟»

ستيفان مالارميه

Stéphane Mallarmé

(١٨٤٢-١٨٩٨)

إن كانت قصائده الثرية الأولى تكشف عن تأثيرات بودلير وبرتران، إلا أن مالارميه يُعتبر صاحب ثورة شعرية خاصة به لا تقل عن ثورة بودلير الثانية المتمثلة في قصائده الثرية. وثورته هذه تلتخص في سعيه داخل اللغة إلى نفس ثنائية نظم/نثر. ففي نظر مالارميه «ليس هناك نثر وإنما هناك الأبجدية ثم أبيات متراسة إلى حد ما: مسية إلى حد ما، فأنتى يوجد جهد في الأسلوب، يوجد نظم». وفي الحقيقة أن كل ما كتبه مالارميه، حتى رسائله تكاد تكون أشبه بقصائد نثر: فأسلوبه يخضع لصرامة نحوية وتركيبية تنفيه من الكلام العادي. يقال أن مالارميه أنف، وهو في العشرين، من أن يرى الشعر يُدرّس في الثانويات ويباع بطبعات رخيصة. إذ في نظره «إن الشيء المقدس والذي يريد أن يظل مقدساً يتجلل بالسر».

كتب مالارميه ما يقارب أربع عشرة قصيدة نثر وفي فترات متقطعة. لكنها تشكل العمود الفقري في محاولته تشذيب قصيدة الشر من رومانتيكية «أنا» الشاعر الذي من الآن فصاعداً سيتلاشى خلف الكلمات. والكلمات، في مشروع مالارميه، هي القضية الأولى. وها هنا يولد تناقض إغواء بين القارئ والنص، بين غرضية الشعر الاجتماعية مثلاً وعدم قدرة الشعر على تلبية أي مطلب يبحث عنه القارئ؛ بين الكلمة كذات تعمل من أجل نفسها كإيقاع، كفكرة قائمة بذاتها وبين القارئ الساعي وراء مجرد لذة نغمية أو إلى جعل الكلمة مجرد وسيلة لمثل يتصورها. والأروع أنه حتى المثل التي تناولها بعض

قصائده الثرية تكشف عن استحالة التعبير . ولا مفر، إذن، من هذا الانشطار في اللغة بين نظم ونثر. لكن، لعلّ مخرجاً واحداً، تجلّى له في آخر حياته : «رمية نرد»، قصيدة البياض هذه التي «ربما يخرج منها شكل، معاصر، يسمح، لما كان لوقت طويل، قصيدة نثر... وأن يفضي، ربطنا الكلمات بشكل أفضل، إلى ما يمكن اعتباره قصيدة نقدية».

في الحقيقة، إنّ حياة مالارميه المسكونة بالأشياء الذاتية هي حياة الجملة الشعرية المسكونة بالعدم، بياض الصفحة، ونضال هذه الجملة في التحرر من ظلال النظم ومن أحاسيس النثر العادية: الجملة الباحثة، في قبو التركيب وسلاسله المعقدة، عن نص تتحاشى فيه السرد. وقصائد مالارميه الثرية التي اعتبرها ذات مرة «لاشيء»، تبقى الفترة الأكثر صموداً من فترات هذه الجملة المعاشة في فجر الكلام.

الظاهرة مستقبلاً

سماءٌ شاحبةٌ، فوق عالم من الهرم يتوارى، قد تمضي مع الغيوم:
خرقٌ من أرجوان المَغيّبات البالي تنحلُّ في نهر راكد عند أفقٍ تكتسحه
الأشعة والمياه. الأشجار تضجُّ، وتحت أوراقها المبيضة (لا بغبار
الطرق بل بغبار الزمن)، ترتفعُ خيمةٌ عارضُ الأشياء الفاتية: فوانيس
عدة تنتظر حلول الغسق فتعش وجوه حشد من رجال تُعساء، غلبتهم
الأمراض الأبدية وخطايا القرون، بالقرب من ضالعات معهم سقيمت
جبالٍ بشمار بائسة ستفنى معنا الأرض. في الصمت الجزوع، صمت
كلّ العيون المتضرعة هناك إلى الشمس التي تغور، تحت الماء، يائسةً
الصرخة، كلامٌ يملك القلوب، ها هو نصّ: «ليس من لافتة تُحفكم
بالعرض الداخلي، لأنّه لا يوجد الآن رسامٌ قادرٌ على منحه ظلاً كثيراً.
أتيتُ بنا حياة (صانها العلم الأسمى عبر السنين) امرأة من سالف

الزمان . جنونٌ ما ، في حالته الأولى ، نقيّ السريرة ، انشاءً ذهبيّ ، شيءٌ لا أعرفُ ما هو سَمَتُهُ شَعْرَها ، ينثني مع رشاقة النسيج مدارَ وجه ينوره عُرَي شفتيها المضرج بالدم . لها جسدٌ مكانَ الثياب العديمة الجدوى . والعينان الشبيهتان بحجر نادر ، لا تضاهيان هذه النظرة الناقية بها لحمها الهنيء : من نهديها البازغين وكأنيهما مفعمان باللبن الأبدى ، والحلمتان نحو السماء ، إلى فخذيهما الناعمين المحتفظين بملح أول البحار . متذكرين زوجاتهم المسكينات ، الصلعاوات ، المعتلات والمروّعات ، أقبل الأزواج متراحمين : هن أيضاً ، بدافع الفضول ، كليات ، يردن أن يرين .

عندما يكون الجميع قد تأمل المخلوقَ الماجدَ ، بقيّة باقية من عصر ما لعين أصلاً ، فإنّ بعضهم غيرُ مُكثَر ، لأنهم لَن يقدروا على الفهم ، أمّا الآخرون ، وهم ساهمو الوجوه ، أجفانهم مخضّلة بالدموع الذاعنة ، فينظر بعضهم إلى البعض الآخر ؛ في حين أنّ شعراء هذه الأيام ، شاعرين أنّ عيونهم المنطفئة تُضاء ثانية ، سيتوجهون إلى مصباحهم ، مُخدّري العقل هُنيئةً بمجد مبهم ، مسكونين بالإيقاع ناسين أنّهم في عصر يدوم أطول من الجمال .

شكوى خريفية

مذ أن فارقتني مارياً ذاهبةً إلى كوكب آخر - أيّهما ، يد الجوزاء ، الطائر ، أم أنت يا فينوس الخضراء ؟ - دمتُ أهوى العزلة . كم من أيام طوال قضيتها وحيداً مع قطّتي . و«وحيد» أعني بمعزل عن أي كائن مادي ، فقطّتي رفيق سرّي ، روحٌ ، لذلك بوسعي القول إنّني قضيت

أياماً طويلة وحيداً مع قطتي، ووحيداً مع أحد كتّاب «الانحلال اللاتيني» الأواخر؛ إذ أحببتُ، منذ أن لم تعد المخلوقة البيضاء موجودة، بصورة غريبة ومُستغربة، كل ما تختصره هذه الكلمة: سقوط. وهكذا فإن موسمي السنوي المفضل، هو آخر أيام الصيف المتراخية، التي تسبق الخريف مباشرة، أما في النهار، فإن الساعة التي أنزّه فيها، هي عندما تهجع الشمس قبل أن تغيب، مصحوبة بأشعة من نحاس أصفر على الحيطان الرمادية، ومن نحاس أحمر على زجاج التوافذ. كذلك، فإن الأدب الذي تنشُد روي منه لذة، سيكون الشعر المختصر لآخر لحظات روما، ما دام أنه لا ينمُّ بأية حال عن دُنو البرابرة المجدد الشباب، ولا يتعنت قط اللاتينية الصبانية للنشر المسيحي الأول.

كنت أقرأ إذن واحدة من هذه القصائد الأثيرة (التي تجذبني أطلاؤها التجميلية أكثر من تورّد الصبا) ويدي تغور في فراء الحيوان الطاهر، عندما راح أحد الأراغن الجوّالة يشدو أسفل نافذتي بكل تراخ والتياح. كان العزف يجري في الشارع العريض المشجر بالحور التي تبدو لي أوراقيها، حتى إبان الربيع، كنية منذ أن مرّت ماريّا من هناك، للمرّة الأخيرة، مع شموع طويلة. إنها لفعلاً آله أشجان: فالبيانو يتوهج، والكمّان ينير النياط الممزقة، لكن الأراغن الجوّال، عند غسق الذاكرة، يجعلني أحلم متينساً. الآن وقد هبّ يدندن بكل بهجة نغمة شائعة تبعث الحبور في قلب الضواحي، نغمة مألوفة، لا تجاري العصر: تُرى، من أين تأتي للازمتها أن تؤثر في نفسي، فجعلني أبكي مثل أرجوزة رومانسية؟ لقد استأنيت في تذوقها، فلم ألق من نافذتي بدرهم خشية أن أكلّف نفسي فأدرك أن الآلة لم تغن وحدها.

قشعريرة الشتاء

ساعة «ساكس» الدقاقة هذه، التي تؤخّر وتدقّ وسط أزهارها
وآلهتها الثالثة عشرة، لمنْ يا ترى كانت تعود؟ فلتُراعِ، إنّيأ جاءت من
«ساكس» مع ربات الماضي البطيئة.

(ظلالٌ فريدةٌ تتدلّى من الزجاج البالي)

ومراتك البُنْدِيقَةُ النموذج، عميقة مثل سيل ماء بارد مأطور بضفّة
أفاع زال تذهيْبُها، تُرى مَنْ تمرّى فيها؟ أواه، إنّي لموقنٌ أنّ أكثرَ من
امرأة حَمَمَتْ في هذا الماء خطيئةً جمالها؛ إذ لو أطلتُ التحديق فيها
لكنتُ رأيتُ طيفاً عارياً.

- يا لك من سافل، غالباً ما تردّد أقوالاً بذيئة.

(أرى أنسجةَ عناكب في أعلى الشاحقة.)

خزانتنا أيضاً عتيقة جداً: تأملي خشبها الكئيب كيف تضفي هذه
النارُ عليه حمرة؛ السائرُ الباهتُ نالتها رثانةٌ كذلك، وقماش الأرائك
المتحللة الدهان، والصور القديمة على الحائط وسائر أشياءنا القديمة؟
ألا يبدو لك أنّ، حتّى طور البنغال والطائر الأزرق، قد بهتت ألوانها
على مرّ الأيام؟

(لا تفكّري في أنسجةِ العناكب التي ترتعد في أعلى النوافذ

الشاحقة).

إنّك تحبّين كلّ هذا، وذاك هو السببُ الذي مكّني من العيش
قربك. ألم ترغي، أيّتها الأخت التي لها نظرة الأمس البعيد، بأنّه كان
يجبُ أن تظهر، في إحدى قصائدي، هذه الكلمات «رونق الأشياء
الذائبة»؟ الحوائجُ الجديدة تُنفّرُك؛ فبي تخيفك، أنت أيضاً،
بوقاحتها الصارخة، مما ستشعرين بالحاجة إلى استهلاكها، وهذا

صعب جداً على الذين لا يستطيعون الاضطلاع.
 تعالي، اغلقي تقويمك الألماني القديم، الذي تقرأينه باهتمام،
 رغم أن مائة سنة مرت على صدوره ولقد مات جميع ما يبشر به من
 ملوك، أو، ممدداً على السجاد الأثري، مستنداً إلى ركبتك الكريمتين
 في ثوبك الحائل اللون، يا آيتها الطفلة الساكنة، سأحدثك طوال
 ساعات؛ فلم تعد ثمة حقول والشوارع خوال، سأحدثك عن أثنائنا...
 أنت شاردة الفكر؟
 (في أعلى النوافذ الشاهقة تُقَفِّفُ أنسجة العناكب هذه).

وسواس المماثلة (*)

أمن كلمات غير معلومة غنت على شفيتك، أوصال منبوذة لجملة
 عبثية؟ خرجت من شقتي بإحساس حقيقي وكأني جناحٌ مسترسلٌ
 وخفيفٌ، منسرحاً فوق أوتار آلة، يحل محلّه صوتٌ ناطقٌ لكلمات
 ببرة هبوطية: «الماقبل الأخيرة» على نحو
الماقبل الأخيرة

ينهي البيت و

ماتت

ينفصل عن
 التوقّف المحتوم أكثر عبثاً في فراغ المعنى. خطورتُ بضع خطوات في

(*) فضلت أن أترجم le démon بـ «وسواس» عوضاً عن «شيطان». لأن المعنى المراد هنا هو الهوس الذي يسيطر على الذهن حدّ الشعور كأن شيطاناً يحرك الأمر. واعتقد أن «وسواس» يؤدي معنى الشيطان وفي الوقت ذاته القلق الهوسي.

لشارع فميزت في رثة «ما» وتر الآلة الموسيقية المشتد الذي كان منسياً
والذي كانت الذاكرة الجلييلة قد مسته فعلاً بجناحها أو بسعنه و،
صبعي على حيلة اللغز، ابتسمت و متمنياً أماني فكرية طفقت أنلمس
أماًلاً مختلفاً. عادت الجملة، تقديرياً ومتخلصةً من سقوط سابق
ريشة أو غصن، مسموعةً من الآن فصاعداً عبر الصوت، إلى أن باتت
في نهاية المطاف بمفصلها وحدها، لتحيا من شخصيتها هي. أخذتُ
(غير مقتنع بإحساس) أقرأها في نهاية بيت شعري و، مرةً، كمحاولة،
وفق بينها وكلامي، لا ألبث أنطقها بعد «ما قبل الأخيرة» بصمت أجدُّ
فيه لذةً مضيئةً: «الما قبل الأخيرة» ووتر الآلة، من كثرة امتداده في
لنسيان على رثة «ما»، قد انكسر بلا شك، فأضفتُ بأسلوب ابتهالي:
«ماتت». لم أكف عن العودة إلى أفكار مفضلة، متعللاً، حتى أهدئ
نفسي، بأن ما قبل الأخيرة لهو، يقيناً، مصطلح معجمي يدل على
المقطع قبل الأخير للألفاظ، ويمكن تفسير ظهورها كبقية جهد لغوي
لم تُنكر كلياً، جهد تتحب خلكه يومياً حاسي الشعرية النبيلة لتوقفها:
الرنين عينه ومظهر البهتان الذي تتحمّله سرعة الإثبات السهل، كانا
سبباً هم شديداً. ضائقاً بالامر دُرْعاً، صممتُ مُتمتماً بنبرة قادرة على
العزاء: «ماتت الما قبل الأخيرة، إنها ماتت، فعلاً ماتت الما قبل
الأخيرة اليائسة»، ظاناً بذلك إرضاء الفلق، وليس دون الأمل السري
بدفنها في تضخم الترتيل، عندما شعرت، يا للرعب - جرأ سحر
متوتر وسهل الاستنباط - أن لديّ، ويدي يعكسهما باب المحل
المزججُ تؤديان حركات مُداعبةً نهبطان فوق شيء ما، الصوت ذاته
(الأول، الذي كان الوحيد قطعاً).

لكن اللحظة التي يحلُ فيها تدخل ما فوق الطبيعة الذي لا يعترض
عليه، وبداية انقباض نفس يحضر تحته فكري الذي كان سيّداً منذ

حين، هي عندما، رافعاً عيني، رأيتُ، في شارع تجّار الصحف
والعاديّات الذي سلّكته بحكم الغريزة، أنّني كنت أمام محلّ عواديّ بيع
آلات موسيقية عتيقة معلّقة على الحائط، و، على الأرض، سَعَفُ
أصفرُ وأجنحة منزوية في الظل، لطيور غابرة. لذتُ بالفرار، كمثّل
شخص غريب ربّما حُكِمَ عليه أن يلبس ثوبَ الحداد من أجل «ما قبل
الآخيرة» التي لا يمكن تعليلها.

حين، هي عندما، رافعاً عيني، رأيتُ، في شارع تجّار الصحف
والعاديّات الذي سلّكته بحكم الغريزة، أنّني كنت أمام محلّ عواديّ بيع
آلات موسيقية عتيقة معلّقة على الحائط، و، على الأرض، سَعَفُ
أصفرُ وأجنحة منزوية في الظل، لطيور غابرة. لذتُ بالفرار، كمثّل
شخص غريب ربّما حُكِمَ عليه أن يلبس ثوبَ الحداد من أجل «ما قبل
الآخيرة» التي لا يمكن تعليلها.

جان آرتور رامبو

Jean-Arthur Rimbaud

(١٨٥٤ - ١٨٩١)

«كان العقل الكوني يلقي على الدوام أفكاره بشكل طبيعي . كان الناس يجمعون بعض ثمار الدماغ هذه ، وانطلاقاً منها يعملون ومنها يكتبون كتباً : وهكذا استمرت الأمور ، الإنسان لا يشتغل على نفسه ، ذلك أنه لم يكن قد أَسَيقَظَ بعد ، ولم يكن قد أوغل تماماً في الحلم الكبير . موظفون ، كتاب : أما المؤلف ، المبدع الشاعر ، فهذا الإنسان لم يوجد قط ! أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو أن يعرف نفسه معرفةً كَلِيَّةً ؛ أن يبحث عن نفسه ، يتفقدَها ، يغويها ، يتعلمها . وحالما يعرفها عليه أن يرهاها ... أقول أن على المرء أن يكون راثياً . عليه أن يجعل من نفسه راثياً . فالشاعر يجعل من نفسه راثياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكل الحواس . لكل أشكال الحب ، الألم ، الجنون . يبحث بنفسه ، يستند كل السموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر . عذابٌ لا بوصف يحتاج فيه إلى كل الإيمان ، إلى كل القوة الخارقة ، حيث يُصبح بين الجميع ، المريض الأكبر ، المجرم الأكبر ، الملعون الأكبر ، والعليم الأسمر ، لأنه يدرك المجهول ، إذ أنه قد يثقف نفسه ، الغنية من قبل ، أكثر من أيّ كان ، لأنه يصل إلى المجهول ، وعندما ، وقد جُنّ ، يتسهي إلى ما يعمي بصرته عن رؤاه ، يكون قد رآها . فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها ! ... الإنسانية كلّها في عهده ، حتّى الحيوان . عليه أن يجعل اكتشافاته ، تُسم وتُحس وتُسمع . فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل ، أعطى شكلاً ، وإذا كان بلا شكل ، أعطى اللاشكل . المسألة هي أيجاد

لغة، وبما أن كل كلام فكرة، فإن زمن اللغة الكونية آت ...» هكذا شخص رامبو المشروع الشعري الحقيقي، وذلك في «نثر حول مستقبل الشعر» الذي كتبه على شكل رسالة (انظر ترجمتها الكاملة، قام بها محمد شعيرات، في «فراديس» عدد ٧/٦، نوفمبر ١٩٩٣) وهو في السابعة عشر من عمره. لقد كتب رامبو، في فترة لا تتجاوز الخمس سنوات، أكثر الأعمال الشعرية التي تغذت منها أجيال وأجيال، ثم تخطى عن كل شيء. وقد كتب رينيه شار تحية إلى رامبو جاء فيها: «... حسنًا فعلت بذهابك، يا رامبو! سنواتك الثماني عشرة الخارجة على الصداقة، على سوء النية، على بلاهة شعراء باريس مثلما على دندنة النحلة العقيمة لعائلتك الشبه مخبولة، حسنًا فعلت بتشتيتهم في رياح عرض البحر، برميهم تحت شفرة مقصلتهم المبكرة. كنت على حق في هجران شوارع الكسالى، مقاهي القرائح السيالة، مفضلاً جحيم البهائم، مخالطة المخادعين وتحيات البسطاء... حسنًا فعلت يا رامبو! فتحن قلة تؤمن من دون أي حاجة إلى برهان بالسعادة الممكنة معك.»

يمكن القول أن رامبو هو الممهد الأول لقصيدة النثر السورالية. فهو أول من أنبه إلى أن الحدائث الشعرية التي تجلت في قصائد نثر بودلير، تحتاج إلى لغة جديدة متحررة كلياً ليس من «المتطلبات المنطقية ومن القيود التحوية والعروضية» فحسب بل كذلك من «التراكيب والصياغات التي تهبنا إياها جاهزة عاداتنا التحوية». قصائد رامبو النثرية خصوصاً في «إشراقات» تعلمنا بأن قوة قصيدة النثر لا تتراءى من خلال كلمة أو صورة ولا من خلال معنى عام، وإنما هي تكمن في «عدم الترابط التناغمي» هذا (على حد عبارة بول فاليري)، في نظام مستتر يربط بين جمل خاطئة. وهذا يكمن اللغز الخلاق لقصيدة النثر. «إشراقات» رامبو تقدم لنا، كما كتبت سوزان برنار، «توليف المبدئين الرئيسيين (الهدام والبناء أو - إذا شئتم - الفوضوي والفني) لقصيدة النثر: لقد وجد رامبو نقطة التوازن بين نثر جد مانع وجد «نثري» عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، واعطى قصيدة النثر - المكثفة والسريعة - علامة نيليا الشعري.»

مع رامبو، قصيدة النثر أخذت وجهة لم يسبق إليها، فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلاً منيا شظايا متطايرة من حُمم المجهول فوق الصفحات، مجازاً مرسلًا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعاً

بعد الطوفان^(٥)

حالما همدتُ فكرةَ الطوفان ،
وقف أرنبٌ وسطَ البرسيم والأزهار ذات التويجات الجرسية
المتأرجحة ، وصلى لقوس القُزَح من خلال شبكة العنكبوت .
يا للأحجار الكريمة التي كانت تتخفى ، - والأزهار التي رنتُ
لتوها .

في الشارع الرئيسي القذر ، أقيمت الأكشاك وأجريت القوارب إلى
البحر ذي التدرجات العالية كما في الرواشم القديمة .
عند «البحية الزرقاء» جرى الدَّم - عبر المسالخ ، في السيركات ،
حيث امتعت النوافذ بختم الله^(١) جرى الدم والحليب .
القنادس بُتتْ . دخانُ «المازغرائين» تصاعد في المقامي^(٢)
في البيت الزجاجي الكبير الذي ما زال يرشحُ ، نظر إلى الصور
الساحرة أطفال في حداد .

اصطفق بابٌ ما ؛ وفي ساحة الدسكرة ، طوح الصبي الصغير
بذراعيه ؛ دَوَّارات الريح والديوك على الأبراج في كل مكان ، تحت
وابل ساطع من برد المطر ، فَبَمَتُهُ .
مدام X نصبت يانوَ في جبال الألب . على مذابح الكاتدرائية المائة
ألف ، احتفلَ بالقدَّاس وتناولت القربان الأولى .

(٥) باستثناء «ملوكية» التي هي من ترجمتي ، جميع قصائد رامبو المختارة هنا هي من
ترجمة سركون بولص بالاشتراك معي ، وقد نشرت سابقاً في العدد ٧/٦ من «فردايس»
(١٩٩٣) .

١ . «ختم الله» هو القوس قزح الذي هو رمز العهد بيننا وبين الله باعادة الحياة من
جديد بعد الطوفان .

٢ . «مازغران» تعني القهوة الخفيفة التي تقدم في قذح كبير وليس في فنجان كما هو
معروف ، إذ يضاف ماء كثير . يعود أصل الكلمة إلى قرية مازغران في الجزائر .

القوافلُ أَقلعتُ. وشَيْدُ «أوتيل سبلنديد» في فوضى الجليد وليل القطب.

طويلاً بعد ذلك سمع القمرُ بنات آوى تتشاكى عبر صحارى الصعتر، وأناشيد الرعي^(١) في قباقيبها تُهْمَدُ في البستان. ثم، في الدوحة البنفسجية، المتبرعمة، أخبرتني يوخارس^(٢) بحلول الربيع. انبجسي، أيتها البركة - أزيدي، انحدري على الجسر وانكبي فوق الغابات؛ أيتها الملاءات السود والأراغن، البروق والرعد، شبي وتدحرجي؛ ارتفعي أيتها المياه والأحزان وأطلقِي الطوفانات من جديد.

فمنذ انحسارها - يا للأحجار الكريمة التي دُفنت والأزهار المتفتحة! - أيُّ ملال - والملكة، الساحرة التي تُشعلُ جمرها في آنية الفخار، لن تقبل أبداً أن تحكي لنا ما تعرفه، ذاك الذي ندره.

صوفية

على ميلة المنحدر ترفلُ الملائكةُ في أرديتها من الصوف بين مراعي الفولاذ والزمرّد.

مروجٌ من لهيب تثبُّ إلى قمة الرابية. إلى اليسار، رُغام السنّة الذي داس عليه كلُّ السّفاكين وكلُّ المعارك، ترسمُ منحناها كلَّ جَلْبَةٍ

١. Églogue شعر وعوي، جنس أدبي يتقرى أحداث الحياة الريفية، كذلك التي كتبها فيرجيل. هنا تلميح يستعيد ذكرى الأزمنة البدائية لما بعد الطوفان مباشرة.

٢. Eucharis حورية الجمال كفنوس، وأيضاً تعني الأزهار على شكل نجمة بيضاء ولها رائحة طيبة تشير إلى الربيع؛ إذن، ربة الجمال التي تخبرنا عبر تشخصنها كأزهار لها عطر رائع، بحلول الربيع.

محمّلة بالنكبات . خلف السّمة التي على اليمين ، خطُّ المشارق ،
التقدّم^(١) .

و ، بينما يتكوّن الشريطُ في أعلى الصورة من الوشيش اللولبيّ
والمتوثب لمحار البحار البشريّة والليالي ، تتحدّر الحلاوة الزهرية
للنجوم وللسماء وللبقيّة ، إزاء المنحدر ، تلقاء وجوهنا ، مثل سلّة -
وتحيل الهاوية ، في الأسفل ، فاعمة^(٢) وزرقاء .

بربري

بعدَ الأيام ، الفُصول ، الكائنات ، والأقطار بوقت طويل ، رايةٌ من
اللحم الدامي على حرير البحار والورود القطبيّة (إنّها غير موجودة) .
بارئاً من عجيج البطولات العتيق - الذي ما زال يهاجم القلب
والرأس - بمنأى عن السّفاحين العتاق .
أوه ! رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحار والورود القطبيّة ؛
(إنّها غير موجودة) .

يا للذّانذ !

مجامرُ تمطرُ زخات صقيع أبيض - يا للذّانذ ! - تلك الحرائق في
مطر الرّيح الماسيّة يقذفها قلبُ الأرض المتفحّم من أجلنا إلى الأبد -
أيّها العالم !

(بعيداً عن التّفقّرات القديمة والشُعَل القديمة التي يسمّعها ، التي

١ . تجنباً للخلط والنشوش اللذين تتركبهما كلمة التّقدم في حالة الجمع : التّقدمات ،
كما يراد في القصيدة ، أرتابنا وضعها بالمفرد .

يُحسّها الواحد)

مجامرُ وزَبَد . موسيقى ، تطوّحاتُ المِهاوي واصطدام ذؤابات
الثلج تلقاء النجوم .

يا للذائد ، يا عالم ، يا موسيقى ! وهنا ، الأشكال ، العرق ، العيون
والشعر الطويل ، تطفو . ودموع بيضاء تغلي - يا للذائد! - والصوت
الأنثويّ النازل إلى قاع البراكين والمغاور القطبيّة .
الراية ...

صَحْوَةُ السُّكَّر

أيا خيرى ! يا جمالاً هو لي ! الأجواق الشنيعة حيث لا تنالني عثرة !
مخلّعةُ التعذيب الخلابة !^(١) ليحيَ العملُ الذي لا يصدّق والجسدُ
العجيب ، للمرّة الأولى ! لقد بدأ بضحك الأطفال ، وبه سينتهي .
سيبقى هذا السُّمّ في كلِّ عروقنا ، حتّى إذا عيّد بنا ، باستدارة من موكب
الأجواق ، إلى اللاتناسق القديم . آه ! دعونا الآن ، ونحن الأجدر بكلِّ
هذه العذابات ! نجتمع بكلِّ ما فينا من حُميّا هذا الوعد الفائق للبشريّ
المنجَز لأجسادنا وأرواحنا المخلوقة : هذا الوعد ، هذا الجنون !
الأناقة ، المعرفة ، العنف ! لقد وعُدنا بأن تُدفنَ شجرةُ الخير والشرِّ في
الظلام ، بأن تُنقى مراسيمُ الشرف الباغية ليتسنى لنا أن نأتي بحبنا النقيّ

١ . chevalet التي تعني اليوم الحامل الخشبي الذي يوضع عليه اللوح الذي يرسم عليه
الرسام . لكنّها كانت تعني أيام رامبو : آلة تعذيب . مما اضطر المسؤولين عن الطبعة الشعية
لكتاب رامبو في غاليمار وضع إشارة لإفهام القارئ المعاصر خصوصاً الطلبة ، بأنّها في هذه

جداً. بدأ هذا بمقدار معين من القرف وينتهي - لعجزنا عن القبض على الأبدية فوراً - ينتهي بتبدد العطور.

ضحك الأطفال، احتراز العبيد، تقشّف العذارى، رعب وجوه هذا المكان وأشياؤه، مباركة أنت بذكرى هذه السهرة. بدأت بكلّ فظاظة، وهاهي ذي تنتهي بملائكة اللّهب والجليد.

يا سهرة سكر صغيرة، قُذِست! حتّى إذا كان من أجل القناع الذي وهبتنا آياه. نشهد لك، أيتها الطريقة! لن ننسى أنك بالأمس مجدّت أعمارنا كلّها. نحن نؤمن بالسمّ. نعرف كيف نعطي حياتنا كاملة كلّ يوم. هذا هو زمان الحشاشين.^(١)

ملّكة

ذات صباح، في بلد شعبه جدّ وديع، كان رجلٌ وامرأةٌ رائعان يصرخان في السّاحة العامّة: «أيّها الأصدقاء، أتمنى لها أن تُصبح ملكة!» «أريد أن أكون ملكة!» ضحكت واضطربت. كان يتحدث مع أصدقائه عن إفشاء ما، عن محنة مرّت. لم يتمالكا نفسيهما فاستند

١. إن كلمة assassin تعني في قصيدة «بريري» السّاح، وما يريد رامبو عندما يقول في نفس القصيدة: «يمتأى عن السّاحين العتاق» هو يمتأى عن العنف البريري. أما في قصيدة «ضحوة السكر»، فإن هذه الكلمة تبدأ بحرف كبير Assassin الحشاشين. إذن، ثمة تحذير يريدنا رامبو أن نأخذ في نظر الاعتبار: بقدر ما تمثل «ضحوة السكر» ليلة باخوسية، فهي أيضاً نداء معارضة يدعو إلى الدفاع عن الحشاشين الذين كانوا يستعملون السم في اغتيالاتهم، مما اشتقت منهم كلمة «قتلة». وخير دليل على هذا هو السطر التالي: «نحن نؤمن بالسم. نعرف كيف نعطي حياتنا كاملة كلّ يوم/ هذا يوم زمان الحشاشين. ناهيك أن معظم دارسي شعر رامبو أكدوا هذا.

أحدهما إزاء الآخر .

وفعلاً كانا ملكين طوال صباح بأصله علّقت فيه الجداريات
القرمزية على البيوت ، وطوال الأصيل بينما كانا يشقان طريقهما
صوب بساتين النخيل .

مدنٌ

مدنٌ هي ! هو ذا شعبٌ نُصبت من أجله أليغيات الحلم^(١) ولباناته
هذه ! أكواخٌ من كريستال ومن خشب تدرجُ على سكك وبكرات لا
تُرى . فوهات البراكين القديمة المحاطة بعمالق ونخيل نحاسي تهدر
ميلودياً وسط اللهب . عبر الأقنية المعلقة فوق أكواخ الجبال ، تضجُ
أعياد الحب . صيحاتُ فنص النواقيس عبرَ المعابر تعلو . أفواجٌ من
المنشدين المردة تهرعُ بأردية وبيارق وهاجة كأنوار الذرى . ومن فوق
منصات وسط المهاوي أكثرُ من رولان^(٢) يبوّق بسالته . على المماشي
الممتدة فوق الهاوية ، وعلى سقوف الحانات ، توقدُ السماء يزين
الصواري بالأعلام . انهيار شعائر التأليه^(٣) يلتحق بالحقول الأكثر علواً
حيث تهيم قنطورسات^(٤) سيرافية بين الانهيارات الثلجية . وفوق
مستوى غوارب الموج ، بحرٌ يهيجُه ميلاد فينوس الأبدى ، محملاً

١ . Alleghanys سلسلة جبال في أميركا الشمالية . لبنانات جمع لبنان .

٢ . Roland أحد محاربي شارلمان .

٣ . Apotheose هي شعائر التأليه التي تجري عادة عند موت امبراطور أو بطل ، أي أن
ينال نصيباً من الربوبية فيُعبث في السماء .

٤ . Centauresse القنطور أو القنطورات جماعة من الوحوش البرية يظن عادة أن لها

بأساطيل كورالّية وغمجمة اللّآلىء والمحار النفيس - يكفهرُ البحر
أحياناً بإيماضات قتّالة . على السفوح حصادات أزهار ، ضخمة
كأسلحتنا وكؤوسنا ، يعلو خوارها . مواكب جنّيات من «الماب»^(١) في
أثواب صهباء بلون الزعفران والعقيق ، تصعدُ من الوهاد . هناك ، في
الأعلى ، ترضع الغزلانُ وأقدامها في الشلال والعوسج ، من ثدي
ديانا . باخوسيات^(٢) الضواحي ينتحبن ، والقمر يضطرم ويعوي .
فينوس تدخل كهوف الحدّادين والنّآك . أسراب النواقيس البلّدية
تنغى بأفكار الشعوب^(٣) . من القصور المشيّدّة بالعظام تنشق موسيقى
لم تُعرف من قبل . كلّ الأساطير تتكامل وفي البلّدات تتسارع
الأيائل^(٤) . جنةُ العواصف تنهاوى . يرقص المتوحشون بلا كلال لعيد
الليل . وثمة ساعة . سرتُ فيها وسط الزحام في شارع بينغداد حيث
كانت زُمرٌ تهزج بغبطة العمل الجديد ، في نسيم مبهّط ، سارحاً من
دون أن أقدر على تفادي أشباح الجبال الخرافية ، حيث تمّ التلاقي .
آية أذرع طيّبة ، آية ساعة جميلة ستعيدُ إليّ هذه المنطقة التي تجيء
منها نوماتي وأوهى حركاتي .

١ . Mabs ملكات الجن في الأساطير الأرثوئية .

٢ . Bacchantes عذارى الإله ديونيزوس رب الخمر ، واسمه الآخر باللاتيني باخوس ، يتولي عليهن جنون من النشوة أو الوجد .

٣ . Beffroi برج ناقوس لكن ما إن يقرع حتى يسارع سكان المدينة للاجتماع في البلدية . إنه نصب البلدية بامتياز وهو العلامة الخاصة بحرية المدن .

٤ . Elans تعني أيضاً «سورات» أو حِمّيات . وهنا تكمن إعجازية اللغة الرامبوية في استغلال شغافية المعنى لإعطاء امكانات تفسير متعددة للقصيدة .

بول كلوديل

Paul Claudel

(١٨٦٨-١٩٥٥)

وضع بول كلوديل كتابين عن إقامته في الصين واليابان: «معرفة الشرق» و«الطائر الأسود في بلاد الشمس المشرقة». كلاهما ينطوي على نصوص نثرية. استطاع كلوديل، خصوصاً في «معرفة الشرق» أن يصهر أساليب الذين أثروا فيه كما لارميه وبالأخص شغله اللغوي، رامبو وديناميكيته الاشتراكية. يضم هذا الكتاب كل ما تحتاجه قصيدة النثر من عناصر شعرية: الأسلوب المكثف، الشغل اللغوي الموزون بدقة، الطريقة التي يُفتح بها ويقفل كل نص، التوتر، الجفاف الذي ينقذ النص من السقوط في خانة الانطباعات. باختصار، قصيدة الشر هنا كاملة لا ينقصها أي شيء.

المطر

من خلال النافذتين أمامي، والنافذتين عن شمالي، والنافذتين عن يميني، أنظرُ، وأسمعُ بأذني المطر يسقط بغزارة. أعتقدُ أنه ربع ساعة بعد الظهيرة: حوالتي ماءٌ ونور. أغمس قلمي في الدواة، وبينما أنا أتمتع بأمان احتباسي الداخلي، المائي، كحشرة في لب فقاعة هوائية،

أكتب هذه القصيدة .

ليس رذاذاً هذا الذي يقط ، ليس مطراً فاتراً ومشتبهاً فيه . الغمام
يفاجئ الأرضَ عن قرب ، ويهوى عليها بخشونة وشدة ، هجوم ضارٍ
وعنيف . ياله من برد ، أيتها الضفادع ، أنا حتى نسينا ، في تراضٍ
العشب الندي ، البركة ! لا خوف من أن يتوقفَ المطرُ ؛ فهذا وفيه ،
مُرض . فيهو جد عطشان ، يا أخواني ، مَنْ لا تُشفي غليله هذه الكأس
المتربة المدهشة . الأرض اختفت ، البيت انغمَرَ ، الأشجار الغاطسة
تجري ، النهر نفسه الذي يحدُّ أفقي كبحر يبدو غريقاً . سرعاناً ما يمرُّ
الوقت . وأنا ألقى السمع ، لا لانفلات أية ساعة ، أتأمل نغمة المزمور
المحايدة والتي لا تُعد .

بيد أن المطرَ توقف في آخر النهار ، وبينما الغيم المتراكم يهيج
هجمة أشرَ اكثيراً ، مثل «إيريس» التي تتساقط من قمة السماء نزلًا
في ميدان الوغى ، هاهو عنكبوت أسود معلقٌ من دُبُرهِ ، ورأسه متدلٌّ
إلى أسفل ، يقف وسط النافذة التي فتحتها ، تُشرف على أوراق
الحور ، على شمال له لون قشرة الجوز . لم يعد ثمة ضوء ، لا بد من
إضاءة المصباح . تكريماً للعواصف أريقُ قطرة الحبر هذه .

الأرض مرئية من البحر

قادمة من الأفق ، واجهت سفينتنا «رصيف العالم» ، والكوكب
الطالع يفتح أمامنا بناءه الجسيم . وأنا أصدع على عبارة ، في الصباح
المزِين بنجمة كبيرة ، تجلت في عيني الأرض جد زرقاء . القارة ، من
أجل الدفاع عن «الشمس» ضد تتبع «المحيط» المتحرك ، تقوم بعمل

واسع من تحصيناتها؛ الفجوات تفتح على الريف السعيد. نسير وقتاً طويلاً، وفي عز النهار، طوال حدود العالم الآخر. سفيتنا، وهبوب الرياح تسيّرهما، تنطلق وتثب فوق الهوة المطاطة، ضاغطة بكل ثقلها. وقعت في فخ اللازورد، وملتصق به كبرميل. مأسورا باللانهاية، معلقاً بتقاطع السماء، أرى من تحتي الأرض كلها مظلمة تنتشر كخريطة، العالم مهولاً ومتواضعاً. لا مفر من الانفصال. الأشياء كلها بعيدة عني، الرؤية فقط تربطني بها. ما من أحد أبداً سيمكنني من تثبيت قدمي على الأرض الوطيدة، من بناء مسكن بيدي من الحجارة والخشب، من تناول في ونام الأطعمة المطبوخة في الموقد المنزلي. سندير قريباً حيزومنا حيث ما من شاطئ يعترضه، ولن يكون تقدُّماً، بفضل العدة الهائلة من الأشرطة، معلّماً إلا بأصواتنا الجانية.

رسم

فليجتوا لي قطعة الحرير هذه من أركانها الأربعة، فلن أرسم فيها السماء أبداً. فلا البحر ولا شواطئه، لا الغابة ولا الجبال ستغوي فيها فني. لكن من فوق إلى أسفل، من طرف إلى آخر، سأرسم فيها الأرض بيد خشنة. حدود المقاطعات، وتقسيمات الحقول ستكون كلها مرسومة فيها بالضبط، هذه التي بدأ فيها الحرث سلفاً، وتلك حيث لا يزال فوج حُزم القمح منتصباً. لن ينقص الإحصاء شجرة واحدة، فأصفر بيت سيكون مصوراً بمهارة غير متصنعة. وإن ينظر المرء بشكل جيد سيميز الناس، فذاك، المظلة في اليد، يعبر جسراً حجرياً ذا حنية واحدة، وتلك تغسل ثيابها في البركة، الكرسي الذي

يتقدم محمولا على أكتاف حامله، وهذا الحارث الصبور الذي يشق،
طوال الأخدود، أخدوداً آخر. تخترق اللوحة من ركن إلى آخر طريق
طويلة يحفُ جانبيها صفٌّ مزدوج من أشجار الصنوبر، وفي إحدى
هذه الخنادق الدائرية حيث، عوضاً عن الماء رقعة لازورد، نرى ثلاثة
أرباع قمرٍ أصفر بالكاد.

فكتور سيغالين

Victor Segalen

(١٨٧٨-١٩١٩)

اعتباراً من عام ١٩٠٩ أغرق فكتور سيغالين في درس الحضارة الصينية . وما إن أنقن لغتها حتى شرع في إجراء أبحاث معمقة عن النصب القديمة للإمبراطورية الصينية . وباستثناء ما كتبه من دراسات جمالية عن هذه الحضارة ، فإن فكتور سيغالين كتب مجموعة من قصائد نشر فذة تحت عنوان «أنصاب» المستوحاة من النصب الصيني المحدد بلوح حجري منتصب ومحفورة عليه عبارة ما ، وغالباً ما يصادفه المسافرون على جانب الطريق ، في فناء المعابد ، أو أمام المقابر . عدد من النقاد يرفض أخذها كلها كقصائد نشر لأنها تعتمد أحياناً على الفخامة والنبرة البلاغية التي نجدها في الآية .

مديح الغياب وسلطته

لا أطلب أبداً أن أكون حاضراً ، أن أصل فجأة ، أن أظهر بلحمي وشحمي ، أو أن أحكم عبر الثقل الواضح لشخصي .
ولا أن أجيب ، بصوتي ، الرقباء ؛ بعيني القاسية ، المتمردين ؛ وبإيماءة ، الوزراء المذنبين ، التي ستدكّل رؤوسهم من أظافري .

إنني أحكم عبر سلطة الغياب المدهشة . قصوري المائتان
والسبعون ، المحبوكة بعضها ببعض بأروقة كمداء ، تمتلئ فقط بأثاري
المتناوبة .

موسيقى من كل نوع تُعزف على شرف ظلي ؛ وضباط يحيون
كرسيَّ الفراغ ؛ ونساء يعرفن كيف يقدرن شرف الليالي حيث لا
أتنازل .

عديل الجن الذين لا يمكن ردهم لأنهم غير مرثيين ، لن يعرف أيُّ
سلاح أو سم مدركي .

عاصفة متينة

احملني فوق موجك العاتي ، أيها البحر المتجمد ، البحر الذي لا
مد له ؛ عاصفة متينة مُغلقة السحاب المتسارع وآمالي . أن أثبت
بحروف لائقة ، أيها الجبل ، شموخَ يهاتك .

العين ، متقدمةً الرجل على الطريق الصاعدة ، تروضك بصعوبة .
جلدك خشن . هواؤك رحيب ينحدر مباشرة من السماء الباردة . وما
وراء الحد المرئي ، قمم أخرى ترفع شعابك . أعرف أنك تضاعف
الطريق الذي يجب تجاوزه . إنك تحشد الجهود كالحُجَّاج الذين
يكومون الحجر : ثناءً .

ثناءً لعلوك ، أيها الجبل . دع طريقي يكون مشقةً ، درباً وعراً
وقاسياً ؛ دعه يتعرجَ عالياً .

تاركاً إياك إلى السهول ، علَّ أن يكون لها ، ثانيةً ، جمالٌ من أجلي .

الحرفيون الأردباء

هاهم، في دور السَّماء الثماني والعشرين: المنوال المزدان
بالنجوم الذي لم يغزل حريراً؛

الثور الموشى بالنجم، المشدود من رقبته، والذي لا يستطيع أن
يجرَّ عربته؛

الشبكة المعقودة بآلاف العقد المنسوجة بإحكام حتى تقع في
أسرها الأرانب الوحشة، ومع هذا لم تأسر أيّاً منها؛

المنسف الذي لا يذر القمح، الملعقة التي لا تستعمل حتى لقياس
الزيت!

وأهل الأرض الحرفيون يتهمون السماويين بالدجل وبعدم القدرة.
الشاعر يقول: إنهم يشعون!

مكتوب بالدم

لم يبق في قوس صدرنا مترع. لقد أكلنا خيولنا، طيرنا، فئراناً
ونساءً، وما زلنا جائعين.

المهاجمون يسدون كوى السور. إنهم آلاف مؤلفة، ونحن لا
نتجاوز الأربعمئة.

لم يعد في مقدورنا لا شد الأقواس ولا رشقهم بسيل من الشنائم،
سوى أن نصر أسناننا رغبة في عضهم.

لقد عيل صبرنا حقاً. على الإمبراطور، إذا تلطف بقراءة هذا
المكتوب بدمنا، أن لا يقترب أبداً من جثتنا.

يجب ألا يستحضر البتة أرواحنا: نريد أن نعود أرواحاً شريرة من أسوأ الأنواع: تلهفنا إلى عض هؤلاء وافتراسهم.

ترتيلة للتّنين المضطجع

التّنين مضطجع: السّماءُ صفراءُ خواء، الأرضُ ثقيلة، الغيوم مضطربة؛ يخمد القمر والشمس نورهما؛ للنّاس سمة شتاء لا يمكن تعليله.

يتحرك التّنين، فينفلق الضباب فوراً ويطول النّهار. ظلّل مغدّ يسدّ الرمق. نتشي وكأننا في بدء ربيع غير مأمول. ينتفض التّنين ويطير، له الأفق الأحمر، رايته؛ الرّيح كطلائع، والمطر الكثيف موكب خفير. اضحكوا أملاً تحت فرقة سوطه الواخز: البرق.

أنت أيّها المُرّهق، انتبه، أيّها التّنين المضطجع! يا ملولباً! أيّها البطل الكول النائم في أحدا، مجهولاً، خامداً، لم يفصح عنه. هاهنا تين، نبيد دافئ. هاهنا دم: كل، اشرب، تشم: أرداننا المرفرفة تناديك وكأنّها أجنحة ترفرف بقوة.

انهض، افصح عن نفسك، لقد أن الأوان. اففز بوثة واحدة خارجنا، ولأجل أن تثبت بهاءك

اضربنا بذيلك الأفعواني، اجعلنا سقماء بغمرة عينيك الضاويتين، لكن ائلق، ائلق خارجنا!

ماكس جاكوب

Max Jacob

(١٨٧٦-١٩٤٤)

ولد ماكس جاكوب في كامبير (مقاطعة بريتانيا) في الثاني عشر من تموز سنة ١٨٧٦ لعائلة يهودية. وذات ليلة من ليالي ١٩٠٩، تجلّى له المسيح في غرفته الباريسية، طالماً فجأة من أيقونة معلقة على الحائط، مما دفع ماكس جاكوب إلى البحث عن قس ليعمّده، لكن القس الذي قابله تلك الليلة سخر منه. فبقي سنوات يعاني تجلّيات روحية من كل طيف غير معترف بها كنسياً، إلى أن وجد، في أواخر الحرب العالمية الأولى، من يعمّده مسيحياً في إحدى كنائس باريس. في الحقيقة، حياة جاكوب مملوءة بهذه القصص تارة مُفبركة وطوراً معاشة حقاً. قصصٌ كادت تغطّي على نتاجه الذي ينمُّ عن عبقرية هائلة وأصيلة. لعب ماكس جاكوب دوراً مهماً في تعميق البعد الشعري للحركة التكعيّبة. نشر عدداً من الدواوين، مسرحيات وروايات. وفي أوج حملة الاعتقالات داخل الطائفة اليهودية، وموت أخيه، وإرسال أخته إلى معسكرات الموت، شعر جاكوب أن لا مفرّاً من مواجهة مصيره الأساوي: «سأموت شهيداً». وبالفعل عند خروجه من قُدّاس مسيحي في الرابع من شباط ١٩٤٤، ألقي رجال الغوستابو القبض عليه بتهمة أنه يهودي متنكّر. فمات في الخامس من آذار ١٩٤٤ في معتقل درانسي.

حرر ماكس جاكوب في مجموعته «كوب الزّار»، فعلاً قصيدة الشر من كل البقايا الموروثة من الشعر الموزون. فقصائده بقدر ما هي متخلصة كلياً من الاستعارات والتلميحات البلاغية، فإنها تكشف عن إمكانيات جديدة لخلق

الصدمة الشعرية المطلوبة في قصيدة النثر، وذلك من خلال شحن القصيدة بالكلام اليومي العادي، العبارات الشائعة في الروايات الشعبية، والكليشيات الطفولية، مع تجاوز جديد بين الكلمات أو الجمل وكأنها نرد، الصدفة قانونه. مع إننا نجد هنا نقطة تقارب في مجال الصورة الشعرية بينه وبين السورباليين، غير أن النصوص السوربالية المسماة بسرديات حلمية تدوّن - تحلل الأحلام عليها تكتشف حقيقة ما، بينما وجد ماكس جاكوب في اللغة الحلمية إمكانية جديدة يمكن لقصيدة النثر الاستفادة منها؛ كتابة أحلام، كجزاف لعبوي شعري لا غاية له.

الأدب والشعر

حدث هذا في ضواحي مدينة لوريان، كانت الشمس مشرقة، وكنا ننتزه، ناظرين في أيام أبلول تلك، إلى البحر وهو يرتفع، يرتفع فيغطي الغابات، المناظر، الأجراف. وسرعان ما لا يبقى لنا لصد البحر الأزرق سوى مسائل العُكَل حيث يتعَوَّجُ الماء في جريه بين الأشجار، فأخذت العوائل يقترب بعضها من بعض. كان نمة طفل معنا مرتدياً بدلة بحرية، كان حزينا، أخذني من يدي، وقال لي: «كنت، يا سيدي، في نابولي، أتعرف أن في نابولي الكثير من الشوارع الصغيرة، مما يمكنك أن تبقى وحيداً في الشوارع من دون أن يراك أحد. وهذا لا يعني أن هناك كثيراً من الناس في نابولي، إنما الكثير من الشوارع إلى درجة أن لكل شخص شارعاً واحداً». - «آية كذبة هذه يرويه لك الآن»، قال لي والد الطفل، «لم يكن أبداً في نابولي». ابنك شاعر أبيها السيد، وهو أمر حسن، لكن لو كان أديباً للويت عُقته. إن المسائل

حياتي

المدينة التي علينا أخذها تقع في غرفة . غنيمة العدو ليست ثقيلة ولن يحملها معه لأنه ليس في حاجة إلى نقود، إذ أن الأمر حكاية مجرد حكاية . للمدينة أسوار مصنوعة من خشب مصبوغ : نقطعه حتى نلصقه على كتابنا . ثمة فصلان أو قسمان . ذا هو ملك أحمر ذو إكليل ذهبي يرتقي منشاراً : هذا الفصل الثاني ، أما بصدد الفصل الأول فإنني لم أعد أتذكر .

شارع رافينيا

«لا ينزل الإنسان مرتين في النهر ذاته» ، كما كان يقول الفيلسوف هيراقليطس . ومع هذا ، فإن الأشخاص الذين يصعدون الشارع هم الأشخاص عينهم ! يمرون في الساعة ذاتها ، فرحين أو حزينين . يا عابري شارع رافينيا ، أعطيت جميعكم أسماء موتى التاريخ ! هذا أغاممنون ! هذه السيدة هانكا ! عوليس لبان ! باتروكل عند أسفل الشارع ، بينما فرعون قرب بيتي . كامستور وبولوكس سيدتان تكتنان الطابق الخامس . لكن أنت ، يا عزيزي جامع الخرق ، أنت الذي ، في صباح خلاب ، تأتي لرفع نفايات لا تزال حية ، عندما أطفئ مصباحي الجيد الكبير ، أنت الذي لا أعرفه ، يا جامع الخرق المسكين والغامض ، أنت ، يا جامع الخرق ، أعطيتك أنبل اسم وأشهر من علم ، سميتك دوستوفسكي .

تناسخ

هنا ظلامٌ وصمتٌ! لبرك الدم شكلُ الغيم . زوجات القتاتل ذي
الliche الزرقاء ، السبع ، لم يعدن موجودات في خزانة الحائط . لم يبق
منهن شيء سوى قبعة الراهبات هذه المصنوعة من الشَّاش . لكن
انظروا هنالك ، هنالك ، في المحيط ، سبع سفن شرعية ، سبع سفن
شرعية حبالها تتدلى من أشعة الصواري في البحر مثل جدائل على
أكتاف النساء . إنها تقترب ، تقترب ! إنها هنا !

رواية شعبية

لم تبق سوى كلمة أو كلمتين وأنتهي . عليّ أن أجيب قاضي
التحقيق عوضاً عن صديقي . أين المفاتيح ؟ إنها ليست في المشجب .
عفوك يا حضرة القاضي ، يجب أن أعثر على المفاتيح . هاهي ،
وجدتها ! ياله من وضع بالنسبة للقاضي ! بصفته عاشقاً أخت الزوجة ،
كان مستعداً للتخلي عن أخذ القضية على عاتقه ، لكنها جاءت تترجاه
أن يصدر حكماً بإبطال المحاكمة ، وهي ستكون له . في العمق ،
القاضي جد متزعج من هذه القضية . فهو يتوقف عند التفاصيل : لماذا
كل هذه الرسوم ؟ أخذ درساً حقيقياً في علم الجمال . ففنان حوله كثير
من الأعمال يبحث عن أشكال . يحل المساء ؛ القاضي لا يفهم ، يتكلم
عن تزويرات . أصدقاء يصلون . زوجة المتهم تقترح على الجميع نزهة
بالسيارة ، يقبل القاضي على أمل أن يعرف المتهم كيف يهرب .

الحرب

في الليل، السّوارع الخارجية مغمورة بالثلج؛ قطاع الطرق جنود؛
 يهاجمونني بالضحكات والخناجر، ينهبونني: أنجو لكي أسقط ثانيةً
 في مربع آخر. أهو فناءٌ ثكنة أم حوشٌ نُزل؟ مجردٌ خناجر! مجردٌ
 رماحين! الثلج يتساقط! أنخزُ بمزرق: إنه سُمٌ لقتلى؛ رأسٌ هيكل
 محجب يبرقع الحداد يعضّ إصبعي. مصابيح غير مُحددة تُقَطُّ على
 الثلج نورَ موتي.

صمتٌ في الطبيعة

عندما نذهب، كلبّي وأنا، بين التلال المشجرة لصيد الطيور، كان
 راتو يتسلّى برسم ثمانية إزاء خطواتي، وكلّما أسرعّت ازدادت متعته،
 وكم طار فرحاً، ما إن ركضتُ. إنه كلب أوكار، كانت له بقعة سوداء
 على أذنه اليسرى، وأخرى على الذيل.

معجزات حقيقية

القس الطاعن في السن، بعد أن رحل عنا، رأيناه يطير فوق البحيرة
 وكأنّه خفاش الليل. كان غارقاً في أفكاره حتّى أنّه لم يلاحظ أن هذا
 الطيران معجزةٌ. حاشيةٌ مُسوحه تبَلّلت، وكلُّهُ عَجَبٌ.

لغز السماء

عند عودتي من الرقص ، جلستُ إلى النافذة ، ورحت أتأمل
السماء : خيّل لي أنّ الغيوم كانت رؤوساً ضخمة لمسيّين جالسين حول
مائدة وفُدم لهم طيرٌ أبيض متحلّ بريشه . نهرٌ طويلٌ عبّر السماء .
خفضَ أحدُ المنيّن نظره صوبي ، بل إنه راح يكلمني ، عندما انقشعت
الروعة ، تاركةً النجوم الصافية تتلألأ .

المفتاح

عندما عاد سيّد فرامبوازي من الحرب ، عنّفته زوجته ، فردّ عليها :
« هاك ، يا سيّدي ، مفتاح كلّ ما أملك ، فأنا ذاهب إلى الأبد » . وبسبب
نعومتها ، أسقطته على بلاطة المعبد . ثمّة راحةٌ ، في زاوية ، كانت
تصليّ لفقدانها مفتاح الدير ، ولم يعد في قدرتها الدخول . « فلنر إن
كان هذا القفل يلائمه هذا المفتاح » . لكن المفتاح لم يعد هناك . إذ
هو ، الآن كتخفة في متحف «كلوني» . كان مفتاحاً جسيماً أشبه بجذع
الشجر .

تدنّ عالٍ

المنطاد يرتفع ، إنّه لامعٌ ويحمل نقطة أكثر لمعاناً . ما من شيء
يمنعه من الارتفاع ! لا الشمس المائلة التي تُلقِي وميضاً مثل وحش

شرير يُلقي سحراً، ولا صراخ الجموع، كلا! فهو والسماء ليا سوى
نفس واحدة: السماء لا تفتح نفسها إلا له. لكن، حذارك أيها
المنطاد، حذارك! أيها المنطاد التعيس، في قبّتك الاسطوانية ثمة
ظلال تتحرك! المنطاديون سكارى.

بيير ريفردي

Pierre Reverdy

(١٨٨٩-١٩٦٠)

عندما طلبت دار نشر من بيير ريفردي معلومات عن حياته كان جوابه:

«وُلِدَ في ... مات في ...

لا توجد أحداث

لا توجد تواريخ

لا شيء

وهذا أمر رائع».

وعلى سؤال «جريدة الشعراء»: «لماذا تكتب قصائد؟» (١٩٢٣)، أجاب ريفردي بما يلي: «لا أكتب إلا قصائد، إذ لا أرى كيف يمكنني العيش مع أشخاص آخرين، حتى لو كانوا من اختراعي».

لريفردي مفهوم تبتّه السورالية توسيعاً لشعريتها المغيرة، يكشف عن قوة الصورة في قصيدة النثر: «كلما كانت علاقات الشئيين المقرب بينهما بعيدة وصائبة، قويت الصورة وقوي تأثيرها في تحريك العاطفة وأشدت انتماؤها إلى الشاعرية». «فالمقصود»، في نظر ريفردي، «ليس التعبير عن حالة شعرية، ولا حتى إيصالها، وإنما المقصود إثارتها. فالشاعر هو الذي يعلم، وعليه أن يعلم، بواسطة القصيدة، كيف تُثار هذه الحالة. فهو يعرف هذه الحالة، لكن تجربته عنها لا تتطابق مع الحالة التي يوجد فيها حينما يكتب. فهو يتلقى بلا إرادة عندما يكون في حالة شعرية، وسيطر أو يحاول أن يسيطر، عندما يعمل على إثارة هذه الحالة بواسطة القصيدة؛ ولعلّ هذا هو كل الاختلاف، البالغ حدّ

التناقض، بين الطابع البشري والشعراء، فالطابع الشعري تحسّ أكثر مما تستطيع أن تعبّر، بينما الشعراء يعبّرون أو يتفنون أن يعبّروا أكثر مما تحسّ الطابع البشري».

جمع ريفردي معظم قصائده النثرية في أربعة دواوين: «قصائد نثر» (١٩١٥)، «نجوم مرسومة» (١٩٢١)، «انتهاز الفرصة» (١٩٢٨) و«بركّ زجاجية» (١٩٢٩). والمواضيع تتغير من مجموعة إلى أخرى. ففي الأولى يهتم بتصوير طبيعة الأشياء الميّة بلغة الحركة التكميية وألوانها. بينما في الديوان الثاني يتقل من الوصف الموحى المجرد تكعيبياً إلى المشهد الشعري للأشياء حيث شيء ما يحدث، أشبه بلوحات من داخل الحياة يتساطر فيها كل شيء بطريقة غرائبية تشك بما تراه العين: «إنه جيش حقيقي يسير أو يحلم، الطفل ينام أو يبكي. ينظر أو يحلم.» في الثالثة يترأى العدم: الأيام تمر بسرعة حيث الخطى المرعة لا تحيط إلا بالفراغ، بينما الخطى البطيئة تؤدي بالضرورة إلى الموت. أما في ديوانه الرابع فالزمن يتوقف، لا تعود له أية أهمية. العتمة والنور، النيار والليل واحدهما يجاري الآخر ويسيران بالسرعة نفسها. يعتبر بير ريفردي أول شاعر قصيدة نثر خلط في دواوينه بين أشكال البيت الحر (Vers libre) الشعر الحر بالمعنى الأوروبي للكلمة) والنموذج الكلاسيكي لقصيدة النثر. إذ حاول أن يكسر إطار الأخيرة ويعطيها شكلاً يتراوح بين الكتلة المفككة والتشظير الحر، كما أن قصائده النثرية تعتمد كثيراً على تقطيع الفقرات. على أنه يبقى هو وماكس جاكوب، أفضل من ثبت قصيدة النثر نموذجاً خاضعاً كلياً للمثلث: إيجاز، توتر، جزأف. وهاهنا نماذج كلاسيكية له.

الموسيقيون

الظل والشارع في الزاوية حيث يحدثُ شيءٌ ما. الرؤوس المتجمّعة تسمع أو تنظر. العين تمر من الرصيف إلى الآلة التي تعزف، التي تقرع، إلى السيّارة التي تعبر الليل. بروق مصباح الغاز تقطع الحشد بلا هدف وتفصل الأيدي المتصافحة، كلّ النظرات

المعلقة والضجيج . الناس هنا والكل في الساعة نفسها ، عند ملتقى الطرق . الأصوات الموزعة تقود الحركة على الوتر الذي يصرُّ ويموت كل دقيقة . وإشارة السماء ، الإيماءة التي تُلملم فيختفي كل شيء في ذيل الملابس ، في جزء من حائط يخر . كل شيء يتزحلق والضباب يلفُ العابرين ، يبعثر الأصدقاء ، يحجب الإنسان ، الفرقة والآلة .

حياة قاسية

قابع في الظل وفي البرد طيلة الشتاء . عندما تهب الرياح ، يحرك شعلة صغيرة في طرف أصابعه ويقوم بإشارات بين الأشجار . رجلٌ مسن ؛ كان بلا شك مسناً والزمن السيئ لم يقض عليه . عندما يحل المساء ينزل إلى السهل ، ففي النيار يختبئ عند منتصف التل في الغابة التي لم نره يخرج منها أبداً . وما إن يبدأ الليل ، حتى يرتعش ضوءه الصغير كمثل نجمة عند الأفق . الشمس والضجيج يخيفانه ؛ يختبئ بانتظار أيام الخريف القصيرة والهادئة ، تحت السماء الواطئة ، في الجو الرمادي والعذب حيث يمكنه أن يتجول ، منحني الظهر ، من دون أن يتظره أحدٌ . إنه رجلُ الشتاء المسن الذي لا يموت .

حقلٌ مغلقٌ

ثمة هالةٌ على الغرفة الخالية . النباتات التي تحفُّ حواشي السطح

الحائطُ الرابعُ يذهب أبعد . أبعد من الزاوية حيث الستارة تنهَد .
أعلى من الليل الأسود ومن أدخنة المعمل المتحركة . شخصٌ ما يغني
بجانب الغرفة الخالية ، على الحائط ، قريباً من النجمة .
ثمة هالةٌ ليست بقمر ، ثمة ضوءٌ ليس بمصباح . لكن ثمة مربعٌ
أسود على الأرض الحالكة .
والمربع هذا ، الغرفة الخالية .

عراء

لعلني أضعت المفتاح ، والعالم يضحك من حولي وكل واحد
يريني مفتاحاً كبيراً معلقاً في رقبته .
أنا الوحيد الذي ليس له مفتاح لكي أدخل مكاناً ما . اختفى
الجميع . والأبواب المغلقة تزيد من حزن الشارع . لا أحد . سأطرق
في كل مكان .
شتائم تنهال علي من النوافذ فابتعد .
أبعد قليلاً من المدينة ، على ضفة نهر وطرف غابة ، وجدت باباً .
بسيط مشبكٌ وبلا قفل . لبثت خلفه وفي الليل الذي ليس له نوافذ وإنما
سائر عريضة ، بين الغابة والنهر اللذين يحمياني ، استطعت أن أنام .

لكل حصته

طرد القمر ، ترك الليل . واحداً فواحداً ، تهاوت الأنجم في شبكة

الماء الحرك .

كان صيادٌ عجيبٌ، خلف الحور الرجراج، يترصد نافذ الصبر بعين مفتوحة، الوحيدة، مخنّية تحت قبعته الكبيرة؛ فاهتزّ خيط الصنارة .
ما من شيء قُبضَ عليه . لكنّه طفقَ يملأ كيسه بقطع الذهب التي انطفأ بريقها في السلة المغلقة .

على أن شخصاً آخر كان ينتظر بعيداً عن الضفة . كان بصطاد، بكلّ تواضع، في بركة الوحل التي تركها المطر . الماء هذا، أت من السماء، كان مفعماً بالنجوم .

المسافر وظله

كانت الحرارة جد شديدة مما جعلته أن يخلع ثيابه طوال الطريق ثوباً تلو ثوب . تركها معلقةً على شجيرات ذات سيقان واحدة . وعندما أرتدّ عارياً، كان قد دنا أصلاً من المدينة . انتابه خجلٌ فائق الحدّ، فمنعه من الدخول . كان عارياً، كيف لا يلتفت الأنظار؟
التفّ إذ ذاك حول المدينة، ودخلها من الباب المواجه . أخذ مكان ظله الذي، داخلاً قبله، حماه .

الشعراء

اختبأ رأسه مذعوراً تحت عاكس المصباح . أخضر اللون، عيناه حمراوان . ثمّ موسيقيٌ لا يتحرك . نائمٌ؛ تعزفُ يده المقطوعتان على

الكمّان لكي تنسيّاه شقاءه .

سَلِّمْ يَفْضِي إِلَى لَا مَكَانَ ، يَسْلُقْ مَدَارَ الْبَيْتِ . لَا أَبْوَابَ وَلَا نَوَافِذَ .
تَرَى عَلَى الْأَسْطَحِ ظِلَالاً تُثَبُّ هَائِجَةً إِلَى الْفَرَاغِ . تَسَاقُطُ ظِلَالاً فَوْقَ
الْآخِرِ مِنْ دُونِ أَنْ تَمُوتَ . وَسَرَّعَانَ مَا يَأْخُذُوا الْمَصْعَدَ ثَانِيَةً وَيَعِيدُوا
الْكُرَّةَ ، مَسْحُورِينَ أَزْلِيًّا بِالْمَوْسِيقِي الَّذِي لَا يَزَالُ يَعْزِفُ عَلَى الْكَمَّانِ
بِيَدَيْهِ اللَّتَيْنِ لَا تَسْمَعَانِهِ .

عندما لا نكون من هذا العالم

كَانَ شَخْصٌ مَا يَتَكَلَّمُ ، طَوَالَ الْعَاصِفَةِ ، مِنْ تَحْتِ الْغَطَاءِ . كَانَ مِنْ
الْمُمْكِنِ ، لَوْ دَقَّقْنَا النَّظَرَ ، رُؤْيَا حُرُوفٍ سُودَاءَ كَبِيرَةٍ حَوْلَ الضَّوءِ الَّذِي
كَانَتْ إِصْبَعُهُ تَقْرَأُهُ فَوْقَ السَّمَاءِ . وَسَرَّعَانَ مَا صَارَتْ النَّبْرَةُ مُخْتَلِفَةً .
وَلَوْنُ الْحَائِظِ تَغَيَّرَ . بَدَأَ الصُّورُ كَأَنَّهُ آتٍ مِنَ الْوَرَاءِ . لَمْ نَعْرِفْ إِنْ كَانَ
مِنْ خَلْفِ الْحَائِظِ أَمْ مِنْ وَرَاءِ الْحَاجِبِ . الْحُرُوفُ اخْتَفَتْ أَوْ بِالْأُخْرَى
كَانَتْ قَدْ تَلَاحَمَتْ ، وَكَوْنَتْ أَسْمَاءً غَرِيبًا لَا يُمْكِنُ اسْتِشْفَارُهُ .

أندريه بروتون

André Breton

(١٨٩٦-١٩٦٦)

اصدر بروتون سنة ١٩١٩ مجموعة الشعرية الأولى تحت عنوان «محل
الرهونات» Mont de piété وكأنه يسد ديوناً أدبية للشعراء الذين تأثر بهم،
وتتجلى فيها بكل وضوح تأثيرات رامبو، فاليري، مالارميه، ريفيردي
وابولينير، كما اعتمد تقنية جديدة وهي مونتاخ فقرات مقتطفة من جريدة أو
مجلة. ولئن تفصح المجموعة عن محاولات تجديد يتجلى فيها رفضه المبكر
للمقاييس الأدبية السائدة، فإن بروتون كان غير راض عما يكتبه، إذ ثمة شيء
ناقص لم يع آنذاك ما هو. وذات مساء، وهو على وشك أن ينام، سمع بوضوح
جملة بدت له ملحاحة، كانت «تفرغ زجاج نافذتي»، وحين حاول تدوينها لم
يتذكرها بالضبط، شيء من هذا القبيل: «ثمة رجل تشطره النافذة إلى نصفين»،
ولكنها لا تحتمل أي لبس، إذ كان يرافقها تخيل بصري لطيف لرجل يسير وقد
شطرته نافذة شاقولية حتى مدار جسمه. وما من شك أن الأمر كان يتعلق برجل
يطل من نافذته ... فأدرك بروتون أنه يتعامل مع صورة من النوع النادر، ولم
يخطر له في العاجل سوى إدخالها في صلب مواد بنائه الشعري. وبينما كان
مشغولاً بفرويد وقد ألف طرق فحصه التي اتفق له أن طبقها على بعض
المرضى، فقد صمم على أن يحصل من نفسه ما كان يحاول الحصول عليه
منهم، أي على مونولوج منطوق بأسرع ما يكون من دون أي تدخل من الحواس
التحذية، وبالتالي مونولوج غير مثلبك بأدنى الطموحات، وأقرب إلى التفكير
الشفهي ... وقد بدا له أن سرعة التفكير لا تفوق بكثير سرعة الكلام وأنها لا

تتحدى اللغة حتماً ولا حتى القلم الذي يجري بها . وبعد أن اطلع بروتون فيليب سوبو على هذه النتائج الأولية ، أخذاً يسودان رزمة ورق بكل ما يتقطر من سنان مخيلتهم . وهما في ازدراء محب لما قد ينجب عن فعلتهما في عالم الأدب ، وبتعليقهما العالم الخارجي ، أرادا أن يعيدا ، طوعاً ، داخل ذواتهما الحالة التي كانت تشكل فيها هذه الجمل المشبعة بالألغاز . وليست «الحقول المغناطيسية» التي صدرت في ١٩٢٠ ، سوى التطبيق الأول لهذا التجريب الذي سيؤدي إلى نتائج تغييرية إزاء بنية الشعر والكتابة بشكل عام . لم يتأخر بروتون عن منح الكتابة الاتوماتيكية أهمية فلسفية كبرى أكثر من اعتبارها مجرد مواد للكتابة الشعرية . بل اعتبرها الشرارة التي ستذكي نار السوربالية نوراً في نفق الوجود . إذن ليس اعتباطاً أن تكون في صلب التعريف الذي وضعه بروتون سنة ١٩٢٤ للسوربالية : «اسم مؤنث ، وهي الآلية النفسية المحض التي يريد المرء عن طريقها التعبير شفوياً أو كتابياً أو بأية طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية . وهي ما يملئ الفكر بعيداً عن أية رقابة يمارسها العقل وبعيداً عن أي اهتمام جمالي أو أخلاقي . في الحقيقة إن «الحقول المغناطيسية» كشفت عن رفض لا رجوع عنه لكل التحديدات والمقاييس التي تريد أسر الفعالية الشعرية في زنزانة جنس أدبي ما . ففيها اختلطت القصائد المشطرة إلى أبيات حرة Vers libre لا تلتزم لا بقافية ولا بوزن ، مع النصوص الشعرية المنسوجة بالصور ، التي تتلاحق وتتراكم عبر الورق نصاً سردياً يتجاوز الصفحة أو الصفحتين . وليس غريباً أن أحد النقاد الذين تناولوا الكتاب آنذاك اعتبر هذه النصوص كقصائد نثر وبالمعنى الرامبوي للكلمة . وقد كتب بروتون ، وكأنه وقع على مفهوم جديد يتجاوز مفهوم قصيدة النثر الضيق ، ٣٢ نصاً تحت عنوان «أسماك ذويانية» . ومن غرائب الأمور أنه قرر أن ينشرها مع مقدمة ، غير أن المقدمة طالت وأصبحت بياناً هو البيان السوربالي الأول المشهور . في الحقيقة ، إن الكتابة الاتوماتيكية ، سرد الأحلام والنصوص التي يتم الحصول عليها بواسطة التنويم المغناطيسي ، أصبحت منطلقات أساسية للشعرية الحديثة . وأصبح ما يسمى «سردية» (La récit) مدخلاً إلى عالم شعري مفتوح لا يقبل أي تقنيات ثابتة وتحديدات للقصيدة . فالقصيدة في المشروع السوربالي تفرض شكلها هي غير ملتزمة بمسافات كلامية : نصف صفحة ، أو عشر صفحات ، نثرأ كسلياً أو أبياتاً مشطرة . في الحقيقة أن قصيدة النثر ، بعد السرد السوربالي للأحلام والإنجاز

الاوروماتيكي للكتابة، خرجت من محدوديتها الكلاسيكية محتضنةً فضاء النثر الأوسع. فيها هي القصيدة الفرنسية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية، تبرز كاستخلاص راديكالي للإرث الكلاسيكي لقصيدة النثر (بودلير، رامبو، لوتريامون) وبوتقتها في إطار محدد (جاكوب وريفيدي إلى حد ما)، وما جاءت به السورالية من طرق لتحرير اللغة بغية استخدامها حُلُمياً (بروتون، أرتو، إيلوار) وبالتالي خلق باب دوار داخل الإطار نفسه. كما أن بروتون قبل تأسيس الحركة السورالية، أوضح موقفه من كل محاولة تريد جعل قصيدة النثر فنّاً شعرياً، وذلك في عرضه القصير لكتاب ألويزيوس برتراند «غاسبار الليل»، في مجلة «أدب» (١٩٢١):

«لعلّ «غاسبار الليل» لا يستوقف النظر إلا كتسجيل في تاريخ الأدب. فهو، على طريقته، يدعو إلى الاعتقاد أنّه لا يوجد شرط أخلاقي للجمال. واعتباراً منه بدناً الاهتمام في شيء آخر مغاير لسباق العوائق. انه لغير مقبول أن تغلب اللغة بوقاحة على صعوبات مقصودة (علم العروض)، أو أن يقتصر طموح الشاعر على تعلّم الرقص في العتمة بين الخناجر والقناني. أن أمانة بودلير «من مثا لم يحلم»، في أيام الطموح، بمعجزة نثر شعري، موسيقى من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتَموجات أحلام اليقظة، وانفاسات الوعي»، ليهي من السهل أن تُؤول بهذا المعنى. صحيح أن نثر ألويزيوس برتران يختلف بشكل ملموس عن هذا المثل الأعلى، ويبدو أن بودلير نفسه لم يكن موفقاً أيضاً. كلاهما لم يكف عند الكتابة عن احتلال مكان داخل إطار القصيدة بحيث أن توطد سرباً نمطاً فيمكننا تعلّم قواعد لعبة جديدة. ومن حينها أخذنا «نؤلف» قصائد نثر تماماً كسوناتات. هاهما السيدان بيير ريفيري وماكس جاكوب يجعلان نفسيهما سيدين لهذا الشكل. ويتأسفان على أن العملة القديمة لم تحافظ على قيمتها.»

إن قصيدة النثر، بعد أن «ذهبت بيا السورالية إلى أبعد الحدود في الدرب الذي شقّه لوتريامون»، أصبحت لدى بروتون تدل إلى سرد مختلج يرسل على الشعر شعاعاً نافذاً إلى صميمه فاتحاً إيّاه على آفاق جديدة.

خرائط على الكثبان

إلى غيبِّي أونغاريتي

جدولُ مراقبتِ الأنهار الجوفاء والوجنات البارزة، يدعونا إلى
مغادرة الممالح البركانية إلى أحواض مخصصة للطيور. فوق منديل
ذي مربعات شطرنجية متوردة، مرتبة أيام السنة. لم يعد الهواء نقياً،
الطريق لم تعد عريضة كالقوق المشهور. في حقبة رُسم فوقها ديدان
خضراء كبيرة، نحملُ هذه الأميات الفانية التي هي موضع الرُكْب
على مَجْنَى. دراجات هوائية صغيرة مضلعة تطوف فوق بار الحانة.
أذن الأسماك، متشعبة أكثر من زهر العَل، تسمع الزيوت الزرقاء
تنزل. ومن بين البرانس الزاهية التي تضيع عبوتها في الستائر، ميزتُ
رَجلاً مُتحدراً من دمي.

الغابة في الفأس

أحدُ توفي منذ لحظة، لكنني حيٌّ ومع ذلك لم يعد لي روح. لم
يعد لي سوى جسد شفاف في قراره يمامات شفافة تُلقي بنفسها على
خنجر تمسكه يد شفافة. أرى الجهد بكلِّ جماله، الجهد الحقيقي
الذي لا يَزْنُهُ أي شيء، قُبِيل ظهور النجمة الأخيرة. إنَّ الجسد الذي
أُسكنُ يشبه كوخاً وبسعر مقطوع، يمقت الروح التي كانت لي والطافية
بعيداً. حان وقت الانتهاء من هذه الشائبة التي كثيراً ما أعاب عليها.
لقد ولَّى الزمن الذي كانت تغرف فيه عيونُ بلا نور وبلا خواتم، الكدَر

من غدائر اللون . لم يعد ثمة أحمر أو أزرق . إن الأحمر - أزرق
 بإجماع الآراء ، يزول تبعاً وكأنه أبو الحناء في سياجات عدم الانتباه .
 أهدتوني منذ لحظة ، - لا هو أنت ، لا هو أنا ولا هم بالضبط إنما
 نحن كلنا ، ما عداي أنا الباقي على قيد الحياة بطرق عديدة : فمثلاً ، لا
 أزال أحس البرد . يكفي ! ناراً ، ناراً . أو حجراً أفلقه ، أو طيراً أتبعه ، أو
 شداً أشده بحزم على خواصر النساء الميتات ، حتى يُبعثن ، ويعشقتني
 بشعرهن المتعب وبظراتهن المنكسرة . ناراً ، حتى لا نموت من أجل
 مجرد أجاص منقوع في مشروب روحي . ناراً ، حتى لا تعود قبة
 القش الإيطالية مجرد مرحية . آلو ، المخضرة ، آلو المطر ، هذا أنا
 نفسُ الحديقة اللاحقيقي هذه . التاج الأسود الموضوع على رأسي إنه
 صرخة الغربان المهاجرة ، إذ لم يكن هناك حتى الآن سوى مدفونين
 أحياء ، بأعداد صغيرة على كل حال ، ذا هو أنا الميت المتهوى الأول .
 لكن لي جسد حتى لا أتخلص من نفسي ، وحتى أنتزع إعجاب
 الزواحف لي . يدان دمويّتان ، عينا نبات الهُدال ، فم من ورقة ميتة
 وكأس (الأوراق الميتة تهتز تحت الكأس ؛ ليست حمراء بالقدر الذي
 نعتقده ، عندما تكشف اللامبالاة عن مناهجها النهمه) ، يدان لأقطفك ،
 يا صعتر أحلامي المتناهي الصغر ، إكليل جبل اصفراري الشديد . كم
 يعد لي ظل أيضاً . آه يا ظلي ، ظلي العزيز . عليّ أن أكتب رسالة طويلة
 إلى هذا الظل الذي فقدته . شايف كيف . لم تعد هناك شمس . لم يعد
 هناك سوى مدار من اثنين ، رجل من ألف ، امرأة من الغياب الفكري
 الواصف بالأسود الصرف هذا الزمن اللعين . المرأة هذه تحمل باقة من

خصوصي

معتماً قُبَعاً رصاصية اللون، طفق يتقلب على ملصق أملس حيث ريشان فردوسيان تقومان لديه مقام ميمازين . أما هي، فمن مفاصلها الخاصة في أعلى طبقات الهواء تنطلق أغنية الأجناس المشعة . وما يبقى من المحرّك المضرج بالدم يكتسحه الزُعرور : في هذا الوقت يسقط الغوّاصون الأوائل من السماء . وفجأة تَلَطَّفَ الجو، وأخذتُ الخفّة كلُّ صباح تهزّز شعرها الملائكي فوق أسطحنا . ما الفائدة، ضد السحر المؤذي، في هذا الكُليب الضارب إلى الزرقة ذي الجسد المأسور بلقافة لولبية من الزجاج الأسود؟ ألا تستطيع عبارة «مدى الحياة» أن تُشعل لمرّة واحدة لا غير، خيطاً أبيض من خيوط الفجر الشمالي البيضاء، يُصنعُ منه غطاءُ طاولة يوم الحساب .

من «أسماك دَوْبَانِيَّة»

٢

أقل من الوقت الذي نحتاجه لنقولها، أقل من الدموع التي نحتاجها لكي نموت، أحصيت كل شيء، ها هي . أجريت تعداداً للحجر، فكان بعدد أصابعي وأصابع أخرى؛ وزعت مناشير للنباتات، لكنها رفضت أن تأخذها . شاركت الموسيقى للحظة واحدة، والآن لا أعرف ماذا أقول في الانتحار . فإذا أريدُ أن أنفصل عني، فالمخرج من هذا الجانب، وأضيف بخبث : المدخل، المدخل من الجانب الآخر . أترى، ما الذي تبقى عليك لتفعله . الساعات، الأسى، ليس لدي أي

إحصاء معقول لهما؛ فأنا وحيد، أنظر عبر النافذة: لا أحد يمر، بالأحرى لا يمر أحد (أشدد على «يمر»). السيد هذا ألا تعرفونه؟ إنه السيد «الشخص ذاته». أقدم إليكم السيدة سيدة. وأطفالهما. ثم أنكص على عقمي، أعقابي هي أيضاً تنكص، لكن لا أعرف على ماذا تنكص بالضبط. أستير توقيت القطارات: أسماء المدن استبدلت بأسماء أشخاص مسّوني عن قرب. هل أذهب إلى «ألف»، هل أعود إلى «باء»، هل أغير في «عين»: . نعم، طبعاً سأغير في «عين». شرط أن لا يفوتني القطار إلى الضجر! وصلنا: الضجر، المتوازيات الجميلة. كم هي جميلة المتوازيات تحت قائم الله العمودي.

٢٠

عن لشخص ما ذات يوم أن يجمع في كأس من الطين الأبيض زغب الفواكه؛ وقد طلى بهذا البخار مرايا عدة وعندما عاد بعد زمن طويل، كانت المرايا قد اختفت. نهضت واحدة بعد الأخرى وخرجت مرتعشة. وبعد زمن أطول، اعترف شخص ما بأنه قد التقى، عند عودته من عمله، بإحدى هذه المرايا، فأقرب منها تدريجاً وأخذها إلى بيته. كان شاباً مبتدئاً جميلاً جداً، ملابس عمله الوردية جعلته يشبه حوضاً مملوءاً بالماء غُسل فيه جرحٌ ما. ولرأس هذا الماء ابتسامة كأن ألف طير يبتسم في شجرة ذات جذور غائصة. صعد المرأة بسهولة في بيته وكل ما تذكره هو أن بابين قد أصطفقا عند مروره،

الوحيدة التي كان يسكنها في الطابق السابع، ثم خلد إلى النوم. طوال الليل، لم تغمض له عين؛ كانت المرأة تتغور انعكاساً سحيقاً لم يُعرف من قبل ولمدى لا يُصدق. لم يكن للمدن سوى وقت الظهور بين سُمُكَيْها. مدن من الحمى شَقَّتْ عُبَابَها النساء فقط من جميع الجهات، مدن مهجورة، مدن ذات عبقرية أيضاً، تعلو بناياتها تماثيل متحركة، وبنيت فيها مصاعد الحمولة على شكل البشر، مدن عواصف فقيرة، وهذه المدينة أجمل وأكثر تهرباً من الأخرى التي فيها القصور والمعامل على شكل أزهار: فذات اللون البنفسجي مثلاً كانت مربوطاً قوارب. عوضاً عن الحقول ثمة سماوات على الوجه الآخر من المدن، سماوات ميكانيكية، سماوات كيميائية، سماوات رياضية، حيث كانت صور البروج تتحرك، كل واحدة في محيطها، إلا أن الجوزاء كانت تعود أكثر من الأخرى. أستيظ الشاب في الساعة الواحدة فزِعاً إلى المرأة مقتنعاً أنها أخذت تميل منحنية إلى الأمام وعلى وشك أن تقع. استقامها بصعوبة. فإذا هواجس أخذت تساوره، حتى قرر أن العودة إلى الفراش أمر خطر فبقي جالساً على كرسي أعرج على بعد خطوة فقط من المرأة وبمواجهتها بالضبط. شعر بتنفس شخص غريب في الغرفة... لاشيء. ثم رأى شاباً أسفل الباب الكبير، والشاب هذا كان عارياً ولم يكن خلفه سوى منظر أسود ربما مصنوع من ورق محروق. فقط أشكال الأشياء بقيت وكان من الممكن التعرف على جوهر هذه الأشياء المسبوكة منه. في الواقع، ليس في الأمر خطورة. فبعض هذه الأشياء كانت تعود له: مجوهرات، هدايا حب، بقايا طفولته، بل حتى قينة العطر هذه التي لا يمكن العثور على سدادتها. أما الأشياء الأخرى فكانت غريبة عليه، ومما لا شك فيه أنه لم يستطع استجلاء ما تنطوي عليه من وظيفة في المستقبل القريب.

كان المبتدئ ينظر أبعد فأبعد في الرماد . خامره ارتياح فيه شيء من الشعور بالذنب ، من رؤية هذا الشاب المبتسم ذي الوجه الشبيه بكرة في داخلها ضُرَيَّان يطيران ، يقترب من يديه . أخذه من خاصرته التي هي خاصرة المرأة ، أليس كذلك ، وما إن غادرت الطيور ، حتى ارتقت الموسيقى طول الخط الأبيض الذي كان يتركه وراءه طيرانهم . ما الذي حدث في هذه الغرفة ؟ المهم ، أن المرأة منذ ذلك اليوم لم يُعثر عليها ، ولم أقرب فمي من إحدى شظاياها المحتملة الوجود ، من دون أن يصيبني انفعال شديد حتى لو لن أرى في آخر الأمر ظهور الخواتم المصنوعة من زغب الطير ، البجع على وشك الغناء .

بول إيلوار

Paul Éluard

(١٨٩٥-١٩٥٢)

شارك إيلوار مع بروتون في نشاطات الحركة الدادائية ثم في الحركة السورالية، ثم أنسحب أواخر ثلاثينات القرن الماضي لينضم إلى الحزب الشيوعي وفيما بعد إلى سلك المقاومة ضد النازية. بصفته مناصراً للكتابة الآلية وللسرديّة الحلمية، كتب إيلوار عدداً كبيراً من القصائد الثرية إبان نشاطه السورالي. تتميز هذه القصائد بوضوح أكثر من قصائد بروتون الثرية بالمجازات. فالكلمات تلبّ بحرية وببراءة العشق الطفولي. وسيرتها الواقعية تستفز وتنعش في آن، فاتحة كل الأبواب المفتوحة إلى بيوت الكلمات المستحتمات في نير الرائع والمدّهِش. تتجدد أحياناً قصائد إيلوار الثرية في جمل قصيرة بلا فعل، النعوت فيها ليست جزافاً، وأحياناً أخرى تتقلص القصيدة إلى مجرد جملة واحدة كقصيدة «الموت». كما أن قصائده هذه لا تعتمد صدمة الصورة؛ وهي بطيئة الجمل: إذ للكلمات دوماً هوامش بيضاء كبيرة، هوامش صمت حيث الذاكرة تضمحل لكي تخلق هذياناً بلا ماضٍ.

إنسان

إقامة رائعة. سواق خضراء، عناقيد من التلال، سماوات لا تلقى ظلاً، أوعية الشّعْر، مرايا المشروبات، مرايا الشواطئ، أصداء

الشمس، بلّور العصافير، وفرّة، حرمان، الإنسان ذو القشرة المّساميّة
جائع وعطشان. الإنسان، من أعلى فكرة موته، ينظر ملياً في الأسرار
الخيرة.

الملكة الديناريّة

في صغري، فتحتُ ذراعيّ للنقاء. لم يكن ذلك سوى تصفيق
أجنحة في سماء خلودي، سوى خفق قلب عاشق يخفق في الصدور
المغزوة. لم أعد أستطيع السقوط.

مُحبّاً الحب. في الحقيقة، النور يبهرني. أحتفظ في داخلي ما
يكفيّني منه لأنظر الليل، كل الليل، الليالي كلّها.
الغذارى كلّهن مختلفات. أحلم دوماً بعذراء.

في المدرسة، جالسة على المصطبة أمامي، بردائها الأسود.
وعندما تلتفت إلي طالبة منّي حل مسألة ما، براءة عينيها تربكني حتّى
أنها، مُشفقة على اضطرابي، تمرر ذراعيها حول عنقي.

وفي مكان آخر، تتركني. تأخذ مركباً. ونبدو واحداً غريباً على
الآخر، لكنها جد شابة حتّى كأن قبلتها ليست غريبة عليّ.

وعندما تكون مريضة، فأني أبقي يدها بين يديّ حتّى الموت، حتّى
اليقظة.

أركض جد مسرع إلى مواعيدها إذ أخشى أن لا يعود لي وقت
لأصل قبل أن تحجيني أفكار أخرى عني.

ظنت فعلاً أنني، هذه الليلة، سأعيدها إلى ضوء النهار .
 ودوماً الاعتراف نفسه، الشباب ذاته، عيناها الصافيتان، الحركة
 الساذجة نفسها لذراعيها حول عنقي، المداعبة ذاتها، البوح ذاته .
 ولكن لم تكن أبداً المرأة ذاتها .
 قال ورق الحظ بأنني سألتقي بها في الحياة، «لكن من دون أن
 أعرفها» .
 مُحباً الحب .

غسق

صحراء أفقية، صانع الزجاج كان يحفر الأرض، الحفّار يريد أن
 يشق نغمه والنيان كان ينظّم نفسه في دخان رأسي .
 كان الوقت ليلاً مظلماً حيث يستحيل التمييز بين الكلب والذئب،
 بين السخام والزفت . يا له من دُوار . وقبل أن تتلاشى، كُشرت السماء
 تكشيرة فرناء . كنت أعيش، صغيراً، هنيئاً البال، متدفقاً، لأنني
 رصّعت بغيظي النهاري الثمين الصدر القاسي لأعدائي المنهزمين .

منطق

الحجارة الأولى لهذا البيت الذي تحلمين به، لا وجود لها . إلا أن
 الغبار الأول لم يستقر أبداً على القصور التي كنا ندعم . كانت ثمة نوافذ
 مزدوجة، لكليتا، أضواء مستمرة وليال جسام، يا لك من عاطفية !

موت

الموت يأتي وحيداً، يذهب وحيداً، وهذا الذي أحب الحياة
سيبقى وحيداً.

نائمون

النائمون بيض مُعَرَّفون عروفاً شاحبة الخُصرة، وشفافون أيضاً
شفافية البلور الحجري؛ أفخاذهم تجعل خيوط النهار يدلفها. كما
ليس لهم صلابة الرخام العادي، بل إنهم جد أرقاء حتى أننا نستطيع
نحتهم وصوغهم بسكين.
لكن ما إن نمس أجفانهم حتى يتصدع الليل القاسي والقارس
كصخرة من الأردواز.

المقص وأبوه

الصغير مريضٌ. سيموت الصغير. الذي منحنا البصر، الذي حبس
الظلمات في الغابات الصنوبرية، الذي جفّف الشوارع بعد العاصفة.
كانت له معدة خدوم، كانت له، كان يحمل في عظامه أجمل الأقاليم
اللطيفة ويضّاجع بروج الأجراس.

الصغير مريض. الصغير سيموت. من طرف، كان يتعلّق بالعالم
وبالطير من الريش الذي جلبه الليل له. لقد البسوه فستاناً كبيراً، فستاناً

على شكل سلّة، مُذهّبة الباطن، وعلى رأسه نُثار الورق الملون. الغيوم تنذر بأنّه لم تبق أمامه سوى ساعتين. ثمة إبرة، خارج النافذة، تسجلُ اهتزازات احتضاره وفتراته، بينما الأهرامات في مخابثها المصنوعة من الدانتيل السكرية، كانت تؤدي الإجلال الكبير، والكلاب تختبئ في ثقب الأحجية. فأعضاء الجلالة لا يحبّون أن يُروا ييكون. لكن، مانع الصواعق؟ أين هو صاحب السيادة مانع الصواعق؟

كان حنوناً، وديعاً كان. لم يجلد أبداً الرّيح، أو داس الطين بلا سبب. لم يُحجز أبداً في فيضان. سيموت. ليس هباءً، إذن، أن يكون المرءُ صغيراً!

تجميل

دخلت حُجَيْرَتَهَا^(١) لكي تُغيّر ملابسها، والمغلاة كانت تغرد. تيار الهواء المتسرّب من النافذة أغلق الباب خلفها. راحت، لبرهة قصيرة، تجلو عريّها الغريب، الأبيض والمنتصب، تزيد من نضارة شعرها المُهمّل، ثم تندسُ في فتان الأرملة.

١. في المخطوطة الأصلية للقصيدة، منح إيلوار petite chambre (غرفة صغيرة) ووضع مكانها chambrette أي حجرة في حالة تصغير.

فرانسيس بونج

Francis Ponge

(١٨٩٩-١٩٨٨)

«عليك أولاً أن تقضي لمصلحة تفكيرك وذوقك . ثم أن تأخذ وقتك ، وأن تكون لك الشجاعة ، لكي تعبّر عن أفكارك بشأن الموضوع الذي اخترته (وليس فقط عليك أن تحتفظ بالعبارات التي تبدو لك مشرقة ومُهمّة) . وأخيراً أن لا نبقيّ هناك ما يُقال ، وأن لا يكون هدفك أن تُغري وتفتن ، وإنما أن تكون مقتنعاً . » يرتبط اسم بونج بديوان يعتبر رئيسياً في تاريخ قصيدة الشر في القرن العشرين : «التحيزّ للأشياء» . وقد كتب معظمه إبان أوقات الفراغ النادرة التي كان ينتهزها عندما كان يشتغل في سفرات هاشيت في منتصف ثلاثينات القرن الماضي .

يتناول «التحيزّ للأشياء» الحيوانات، النباتات، الظواهر، كالسمّ وسواه . وبعد أن غرّبل قصيدة الشر من كل شوائب الزخرفة والتنميق، تحوّل القصيدة هذه إلى أداة لاستنطاق الأشياء التي كانت مجرد عوالم مغلفة يستقط الشاعر تأملاته عليها . إن قصيدة الشر لدى فرانسيس بونج هي مسألة فهم ظاهرة اللغة عبر مواجهة عملية وحقيقية مع مشاكل التغيير . فمشروع بونج لا ينصبّ على كتابة قصيدة عن «غابة صنوبرية» بقدر ما يريد أن يتوسع في معرفة هذه الغابة وما تنطوي عليه من تعبير وخصوصية . وإذا كان الشاعر الحديث يستمدّ صورته، صدمته الشعرية، مما يطفو على سطح اللاوعي، فإن بونج كان يغطس في قعر القاموس ليأتي بأوابد لغوية، بألفاظ يفكك جذورها بغية استنطاق الشيء المُستهدف نصّاً شعريّاً . وها هي الجوامد التي تحيط بنا سواء في المطبخ، في

السيارة أو في غابة، تطالبنا بالانحياز إلى إيقاعها وكأن لها تاريخاً وذاكرة، بل سفر تكوين - مثلها الطغسي الذي تستمد منه حكمتها في الحياة مع البشر. وقد أصبح فرانيس بونج في فترة ما يسمى «شاعر الفلسفة الظاهرية المجوسي»، خصوصاً بعد أن كتب جان بول سارتر مقالة عند صدور «التحيز للأشياء» سنة ١٩٤٢.

البلاغة

أظن أن الأمر يتعلق بإنقاذ بعض الشباب من الانتحار، والبعض الآخر من الانخراط في سلك الشرطة أو الإطفاء. أفكر في هؤلاء الذين يتشعرون نفوراً، لأنهم يجدون أن «للآخرين» حصة كبيرة في داخلهم.

يمكننا أن نقول لهم: أعطوا الأقلية التي فيكم حق الكلام على الأقل. سيجيبوننا: هذه هي القضية بالأخص، فهنا أيضاً أشعر أن الآخرين في، فعندما أريد أن أعبر عن نفسي يتعذر علي هذا. الكلمات كلها جاهزة وتعبّر عن نفسها: فهي لا تعبّر عني قط. وهأنا أختنق ثانية.

إذن تعليم فن «مقاومة الكلمات» يصبح ذا فائدة، فن قول ما نريد نحن قوله فقط، فن تعيغها وإخضاعها. باختصار إن تأسيس بلاغة، أو بالأحرى تعليم كل شخص فن تأسيس بلاغته الخاصة به، لهو عمل إنقاذ للجميع.

وهذا ينتقد فقط الأشخاص، الندرة الذي من المهم إنقاذهم: الأشخاص الواعين، الذين يشعرون في أن بقلق على الآخرين وبنفور منهم.

الأشخاص الذين يقدرّون على تطوير الذهن و، بحصر المعنى،
تغير ظاهر الأشياء.

المطر

المطر، في الباحة حيث أراه يتساقط، ينزل برُح جد مختلفة . فهو
في الوسط ستارة رقيقة (أو شبكة) متقطعة، هطول متصلّب لكنّه نيباً
بطيء لقطرات يُحتمل أنّها خفيفة، سرعة متواصلة غير شديدة، شظية
شهاب صاف كثيفة . أبعد من المحيطان بقليل تتساقط يساراً ويميناً
قطرات فرادى أثقل يرافقها دوي أكثر . بعضها يبدو هنا جسيماً كحبة
قمح، هناك كبالزلاء، أو دعبل تقريباً في مكان آخر . ينساب المطر
أفقياً فوق الأفاريز ودرازين النوافذ، بينما على الواجهة السفلية
للعوائق نفسها، يتدلّى وكأنّه ملبسٌ حلوى محدّب . حسب مساحة
بأسرها لسطح صغير من الزنك حيث النظر يميل، يسيل على شكل
شرشف جدّ رقيق، مُموجّ بسبب تيارات جدّ متنوعة تُحدثها حذبات
السمّف وتموجاته التي لا تُرى . ومن المزراب الملاصق الذي يجري
فيه بجهد جدول مجوّف ليس له منحدر كبير، ينهال فجأة شبكة
عمودية، مجدولة بسُمك كاف، على الأرض حيث يتكسر وينبجس
على شكل شرائط متألّقة .

للمطر أشكال لكل شكل سيّحان خاص؛ يردّد وقعاً معيّناً . تعيش
كلّها بكثافة كأيّ آليّة معقّدة، دقيقة بقدر ما هي مخوفة بالمخاطر، مثل
ساعة حائط حيث الزنبرك هو ثقل كتلة محددة من البخار تتساقط .
رنة شبكات عمودية على الأرض، بقبقة المزاريب، ضربات

الصنوج الصغيرة تتضاعف وترن في آن واحد كما لو أنها تناغمٌ من دون رتابة، لا تنقصه الرهافة.

وعندما يرتخي الزُّنْبُوكُ، تستمر دواليب الدوران برهةً، ثم تتباطأ أكثر فأكثر، إلى أن تتوقَّف الآلة كُلُّها. وتشد، ما إن تلوح الشمسُ من جديد، حتَّى يَمَحِي كلُّ شيء، الجهاز الباهر يتبخّر: لقد سقط المطر.

مَتَّعَ الباب

لا يلمس الملوك الأبوابَ.

إنهم لا يعرفون هذه السعادة: أن يدفع المرءُ أمامه، بلطف أو خشونة، أحد هذه الألواح الجسام المألوفة؛ أن يلتفت إليها ليضعها في مكانها المناسب - أن يحتضن باباً.

... سعادةٌ منك أحد هذه العوائق العالية لغرفة ما، من عقدة البطن الخزفية: هذا التلاحم السريع جسماً لجسم الذي بواسطته يُعاق السِرُّ للحظة، ما إن تفتح العين، حتَّى يتوافق الجسدُ كُلُّه وشقته الجديدة.

يبقى ماسكاً بعض الوقت البابَ بيدٍ ودية قبل أن يرده بالفعل غلقاً على نفسه - كأن تضمن له تكتكة الزُّنْبُوكِ القوي المزيت جيداً، الأمان بكلِّ حبور.

الشمعة

أحياناً يذكي الليلُ نبتةً غريبةً لها وميضٌ يفكِّكُ غُرفاً مؤثثة إلى كتلٍ

من الظل .

ورقتها الذهبية غير مبالية في تجاوزيف عمود صغير من المرمر ،
تحملها سويقات جدّ سوداء .

يهاجمها الفراشُ الزريّ بالتفضيل عند ارتفاع القمر الذي يرشُ
الغابات . لكن ما إن يحترقوا فوراً أو يرهقهم التقاتل ، حتّى يرتعشوا
جميعاً عند شفا سعار قريب من الخيل .

على أنّ الشمعة بارتجاف الأنوار على الكتاب ارتجافاً ذا انبعاث
مفاجئ ، لأدخنة أصلية ، تُشجّع القارئ ، ثمّ تنحني على طبقها ، وفي
غذائها تغرقُ .

المَحَار

المَحَار ، بضخامة الحصة المتوسطة ، له مظهر خشن ، ولون أقلّ
توحداً ، يميل بتألق إلى البياض . إنّه يصير على أن يكون عالماً مغلقاً .
ولكن يمكن فتحه . يجب أن يُحملَ طيّ خرقه ، وأن نستخدم سكيناً
ليست حادة ، وأن نعيد الكرة مرّات عدة . الأصابع الفضولية تجرح
نفسها وتكرس أظافرها : إنّه عمل غير مُتقن ، فضرربنا يترك على القشرة
حلقات بيضاء كالهالات .

في الداخل ، عالمٌ كامل ، يؤكل ويُشرب . تحت قبة (بحصر
المعنى) من عرق اللؤلؤ ، انخساف السماء العليا فوق السفلية لا يشكّل
سوى بركة ، كيس لزج وضارب إلى الخضرة ، له مدّ وجزر للنظر
والشمّ ، مزين بشريط متساو على الأطراف .

سقيفة الحبوب(*)

لكل بيت، بين السطح والسقف، صحنه الدنيوي طوال الغرف كلها. ما إن يدفع الإنسان الباب، حتى يدخل النور معه. الرحابة تُدهشه. في الأقصى، بضعة أحجار مسودة تنوء بحائط الموقد.

مُمدداً على العارضة الأولى، يترسل بكل طيبة خاطر في حلم يقظة تمجيداً لنجار الهياكل. ومن خلال شقوق قبة السماء هذه، تتلأل مائة نجمة نهارية. يصغي، في أقصى العنبر الهوائي، إلى الرياح ضاربة جوانب القمر يد الوردي أو سائلة على صفائح الزنك. في الداخل، تهتز بالكاد أسرة معلقة ناعمة النسيج، شبكات عنكبوتية حجرية، تلتف حول الأصابع مثلما حول وجوه سائقي السيارات غابراً، في الأيام الملحمية للرياضة.

ثقل مطر متسرب من القمر يد، مسحوق نفيس يتسرب فوق الأشياء كلها.

بعيداً عن التربة النهمة، يضع الإنسان الحبة لغاية متعارضة والإنماء. تجففي أيتنا الحبوب، منفصلة وبائنة، فمن الآن وصاعداً فكرة لم يعد لها عواقب للأرض حيث ولدت. أخرى بك أن تتيحي للطحين ولهيشاته الرمادية المألوفة أن تُحب ما إن تخرج من التور.

(*) Le grenier تعني الغرفة التي تقع في أعلى البيت ما بين السقف والسطح، وتديماً كانت توضع فيها أكياس الحبوب ثم صارت مستودعاً للحوائج البالية. غير أن جذر الكلمة يلعب دوراً أساسياً في قصائد بونج. لذا فضلت كلمة: «سقيفة الحبوب».

الصفدع

عندما ينط المطر إبراً صغيرة في الحقول المُشْبَعَة بالماء، قزمة
برمائية، أوفيليا مقطوعة الذراعين، حجمها بالكاد قبضة يد، تطلع من
تحت خطى الشاعر وتلقي بنفسها في المستنقع التالي .
فلنترك هذه العصبية تهرب . لها سيقان جميلة . جسمها كله قفازُ
جلد لا يتفد إليه الماء . عضلاتها الطويلة بالكاد لحم أنيقة كما لو أنها لا
هي لحم ولا سمكة . وحتى تفلت من بين الأصابع تتحد خاصية
السائل فيها مع جهود الحي . لها غدة وكأن لها تورماً درقياً، فهي
تلهث ... هذا القلب الذي يخفق بحدة، هذه الأجفان ذات التجاعيد،
هذا الغم المدعور، تجعلني أشفق عليها حتى لأتركها تذهب .

هنري ميشو

Henri Michaux

(١٨٩٩-١٩٨٤)

من أصل بلجيكي ، ولد هنري ميشو في مدينة نامور سنة ١٨٩٩ ، ويرحل فيما بعد إلى بروكسل للدراسة لدى اليسوعيين . وفي العام ١٩٢٠ ، ترك الطب ليصبح نوتياً في مركب ذي صارتين . بعد فترة قصيرة ، يعود إلى مسقط رأسه وسرعان ما يغادرها إلى باريس حيث يستقر نهائياً ، لكن هذا الاستقرار لم يمنعه من السفر وقتاً تلو آخر والتجوال في أماكن بعيدة «طارداً منه وطنه ، التزاماته من كل نوع وكل ما يربطه من ثقافة هيلينية ، رومانية ، جرمانية أو من عادات بلجيكية» . بقي غير مهتم بعالم الكتابة حتى وقع ، ذات يوم من العام ١٩٢٢ ، على «أناشيد المالدورور» لـلوتريامون وعلى دراسات أصدرها السوراليون تحت عنوان «قضية لوتريامون» سنة ١٩٢٥ ، فأفلت فيه القراءة هذه «رغبة الكتابة التي نسيها وقتاً طويلاً» .

وبصفته سليل لوتريامون ، يرفض ميشو أية تسمية تريد تنميط كتاباته . فهو لا يخضع لنموذج في معطى ، بل أنه يجترح نموذج الذي قد يتجلى نصاً شعرياً طويلاً ، قصيدة نثرية ، شعراً حراً أو مطولات سردية لنقل تجارب المسكالكين ، والعيش في مناطق كآسيا بين أناس غرباء . بعض النقاد يضعون بعض قطعه (خصوصاً هذه المنشورة في «الليل يتلملم») التي كتبها «هكذا في لحظات كسل ، تبعاً لحاجاته تاركاً إياها كما أنت» ، في خانة قصيدة النثر المفتوحة على الهلوسة والعبث وفك اللغة من إساها لكي يشارك القارئ الألفاظ في أكثر تجاربها جنوباً وهدياناً .

عندما تؤوب الدراجات النارية إلى الأفق

إن الشيء الوحيد الذي أفدّره حق التقدير فعلاً هو دراجة نارية .
 أوّاه ! يا لها من سيقان رفيعة ، رفيعة ! بالكاد تُرى .
 فهي ، ونحن ننظر بإعجاب ، سريعة إلى حد تكون معه عائدة آنذاك
 على وجه السرعة إلى الأفق الذي لن تتركه إلا بسبب مكروه كبير .
 وهذا ما يدفع إلى الحلم ! إلى جعل الكلاب تسبّوّل حالمةً ، عند
 أسفل الأشجار ! هذا هو الذي ينوّمنا أكثر من أي شيء آخر ، ويعيدنا
 دوماً إلى النوافذ ، متأمّلين ، إلى النوافذ ، إلى الأفاق العظيمة .

الريح

تحاول الريح أن تفصل الموجَ عن البحر . لكن ، من الواضح ،
 ليس كذلك ، أن الموج يتمسك بالبحر والريح بالهبوب ... كلا الريح
 لا تتمسك بالهبوب ، حتى عندما تصبح عاصفة أو زوبعة ، لا تتمسك
 به . فهي تنزع بلا روية ، بهيجان وهوس ، نحو مكان ذي سَكينة تامة ،
 وهدوء ، فتشعر أخيراً مطمئنة ، رخيّة البال .

كم هي غير مهتمة بالموج . سيّان عندها إن كان في البحر ، على
 جرس ، في عجلة مسنة أو على شفرة سَكينة ، فهو لا يحرك فيها
 ساكناً . إنها تمضي حيث الهدوء والراحة ، حيث تكف عن كونها
 ريحاً .

على أن كابوسها مستمرٌ منذ أمد طويل .

قرية المجانين

كم بهيجة كانت فيما مضى ، واليوم مجرد قرية مهجورة . كان رجل ما ينتظر نهاية المطر تحت إفريز ، بينما كان الجو قارساً ، ولم يكن ثمة أثر للمطر منذ وقت طويل .

كان مزارعٌ يبحث عن حصانه بين البيض . لقد سُرِقَ منه . إنه يوم السوق . كان عدد البيض لا يُحصى في سلال لا تُحصى . يقيناً سرق اللصُّ بطريقة تثبط عزيمة متعقبه .

في إحدى غرف البيت الأبيض ، كان رجل يجبر زوجته إلى الفراش .

«هل لك في أن...؟» قالت له . «وإذا صدف أنني كنت أباك!»

- لا يمكنك أن تكوني أبي ، جاوبها ، بما أنك امرأة ، كما أنه ليس لأحد أبوان .

- رأيت ، أنت أيضاً قُلْتُ .

خرج مُرهقاً ؛ بادره رجلٌ بلباس السهرة ، قائلاً له : «اليوم ، لم يعد هناك ملكات . لا فائدة من الإلحاح ، لم يعد...» ، ثم ابتعد مهدداً .

في الفراش

ماذا أفعل ، ما إن يتجاوز ضجري الحدود حتى يجعلني أفقد الصواب إذا لم يتدخل أحد .

أسحقُ جمجمتي وأسطها أمامي أبعد ما يمكن ، وما إن تثبط كما ينبغي ، حتى أخرج فرساني . تضرب الحوافر بقوة على هذه الأرضية

الصلبة والضاربة إلى الاصفرار . وسرعان ما تبدأ سرايا الخيل تحبُّ .
وما ثمة رفسٌ ولبطٌ . هذا الضجيج ، هذا الإيقاع الجلي والمتعدد ، هذا
التوقد الذي ينفس عن القتال والانتصار ، يبهج روح هذا المُسمَّر إلى
الفراس وغير القادر على الحركة تأمة واحدة .

صراخ

إنّ الداحوس الذي يصيب الظفر ليعو عذابٌ فظيعٌ . غير أنّ الذي
جعلني أتألم أكثر هو أنني لم أستطع الصراخ . لأنني كنت في
المستشفى . والليل قد حلّ ، وغرفتي كانت محصورة بين غرفتين
مخصّصتين للنوم .

رحتُ ، إذن ، أخرجُ من دماغي صناديق كبيرة ، آلات نحاسية وآلة
أشد رنيناً من الأرغن . شكّلْتُها جوقَةً تصمّ الأذان ، مستفيداً من القوة
الخارقة التي منحني إياها الحمى .

حيثُذ وما إن تأكد لي بأنّ صوتي لن يُسمع وسط هذه الضوضاء ،
حتّى أخذت أصرخ ، أصرخ لساعات مكثّاً الألم رويداً رويداً .

ملعون

بعد عشرة أشهر أو أكثر ، سأصبح أعمى . هذه هي حياتي الحزينة ،
الحزينة التي تستمر .

هؤلاء الذين وضعوني ، سيدفعون الثمن ، قلت لنفسي في المرة

الأخيرة. لكنهم إلى الآن لم يدفعوا. في حين أن عليّ الآن أن أخاطر بعينيّ. ضياعهما نهائياً سيحررني من آلام فظيعة، هذا كل ما أستطيع أن أقوله. ذات صباح، ستمتليّ أجفاني بقيح كثير. كما أن الوقت الذي ستُجرى فيه فحوص لا نفع لها بالنيترات الفضية الرهبة، سيكون كافياً للتخلص منها. قبل تسعة أعوام، قالت لي أمي: «كنت أفضل لو لم تولد.»

إنسان ضائع

لقد ضعت، عندما خرجت. وفي الحال كان قد فات الأوان عليّ الرجوع. وجدت نفسي وسط حقل. لكن عجالات كبيرة كانت تمر فيه. كان حجم بعضها أكبر مني مائة مرة. والبعض الآخر أكبر فأكبر. وبالكاد أنظر إليها، كنت، وهي تقترب، أهرسُ على مهل، كما لو لنفسي: «يا عجلة لا تسحقيني يا عجلة، أتوسل إليك، لا تسحقيني يا عجلة، الرحمة لا تسحقيني». كانت العجلات قد وصلت، نازعة ريحاً قوية، ثم عادت. أخذت أترنّح. ومنذ أشهر على هذه الحال: «يا عجلة، لا تسحقيني ... يا عجلة، هذه المرة هنا أيضاً لا تسحقيني ...» لا أحد يتدخل! ولا يمكن أي شيء أن يوقف هذا. لقد بقيت هنا حتى موتى.

رينيه شار

René Char

(١٩٠٧-١٩٨٨)

ولد رينيه شار في منطقة السورغ (جنوب فرنسا) في الرابع عشر من حزيران ١٩٠٧. بعد عام على ولادته، ماتت أمه فتزوج أبوه من أختها ولم يلبث أن مات وعمر رينيه أحد عشر عاماً. وعند صدور كتابه الصغير «متودع» سنة ١٩٢٩ التقى به إيلوار فعرفه إلى أندريه بروتون، أراغون، كريفييل. فانضم إلى المجموعة السورالية، التي سيصبح واحداً من أهم أعضائها الصارمين في حقبة المواجهة مع ارتدادات السالينية وشعرها المأجور المسمى في سجل التاريخ بالواقعية الاشتراكية. وقد أصدر في المنشورات التي كانت تشرف عليها الحركة السورالية عدداً من الكتب الشعرية الصغيرة، من بينها القصيدة الطويلة «أرتين»، التي ينهيها بالعبارة التالية: «قتل الشاعر نموذجاً». جمعت أشعاره المعبرة عن انتمائه السورالي كلها سنة ١٩٣٤ تحت عنوان: «المطرقة بلا سيد». ثم أخذ يتعد عن السورالية، لكنه بقي على علاقة شخصية مع إيلوار وتزارا، وحافظ على ذلكن يتراجع عنه طوال حياته لأندريه بروتون شخصاً وشاعراً. لعب دوراً في المقاومة الفرنسية وقد خلد لحظاتها النفسية والخلقية في «أوراق هينوس» وفي عدد من أفضل قصائده الثرية، ضمها كتابه الخارق في «Fureur et mystère» الذي يمكن ترجمته بـ «حمياً وسراً» أفضل من أن يترجم بـ «هياج ولغز» أو بـ «سُعر وسر»، لأن المعنى العميق لهذا الكتاب يكمن، حسب معظم نقاده، في Fureur بمعنى الحمى التي تتاب الشاعر أثناء الكتابة وmystère السر الذي يكتنف كل خلق شعري.

شعر ربنيه شار بقدر ما يقيم جسراً بين التقيّضين، يحافظ عليهما. وكأنه جبل أحجاره كلمات ومفازاته فقرات والمعاني تفتح في كل أعشابه. فشار شديد اللغة وصارم الرأي: «نعرف أنّ الشاعر يخلط النقص والإسراف، الهدف والماضي، خلطاً يتولد منه إفسار قصيدته. ذلك أنّه في لعة، عليه أن يتحمّل المخاطر الدائمة والمتجددة، بقدر ما يرفض، مفتوح العين، ما يقبل به الشعراء، مغمضي العين: الانتفاع من كونهم شعراء. لا يمكن أن يوجد شاعر بلا هواجس مثلما لا يمكن أن توجد قصيدة بلا استفزاز. يمرّ الشاعر خلال كلّ الرُتب الانفرادية لمجد جماعي حُرّم منه عن حق. هذا هو شرط الاستشفاف والتكلّم بصورة صحيحة. وعندما يبلغ بعقرية التوهج وما لم يُفسد (أشيل، ما قبل القراطيين، سان جوست، رامبو، هولدرلين، نيتشه، فان غوغ، ميلنيل) فإنّه يحصل على النتيجة التي نعرفها. يضيف مسحة بُل إلى قضيته متى يكون متردداً في تشخيصه ومعالجة آلام إنسان عصره؛ متى يبدي تحفّظات على الطريقة الفضلى لتطبيق المعرفة والعدالة في مئاة السياسي والاجتماعي. عليه أن يقبل الخطورة في أن تُعدّ بصيرته خطرة. الشاعر جزء لا يتجزأ من الإنسان المتمرد على المشاريع المخططة. فقد يطالب بأن يدفع ثمن هذا الامتياز أو هذا العبء، مهما كان. يجب أن يعرف أنّ الأذى تأتي من أبعد مما نتصور، ولا يموت حتماً على المراس الذي أخير له».

شعر شار يجوب كل الأشكال الشعرية المعطاة لكن بعين صاحبة وجديدة. من الشعر الحر، إلى قصيدة النثر، ومن السرد الطويل الآلي إلى الجملة الموجزة. إذ، كما يقول، «على الشاعر، من أجل إقناع نفسه وهدايتها، أن لا يخشى من استخدام كل المفاتيح الوافدة إلى يده».

تكمن أهمية قصائده الثرية في اعتمادها على البعد الأخلاقي للشاعر وعلى هرمية تمنحها الكثافة اللازمة والإطار الضروري لمساعدتها على مقاومة الزمن. وإذا كانت قصيدة النثر قبل شار ترتكز على النادرة كعنصر محرك لخلق التأثير الشعري، فإن قصيدته الثرية بقدر ما تحافظ على «سرد معين حريص على تطوره الخاص به، فهي تبدل قصارى جهدها على تشريش السير المنطقي». كما أنّ شار نفسه حذرنا في الفقرة ٥٣ من «أوراق هيبوس»: «انتبهوا للنادرة. إنها محطة قطار حيث رئيسها يكره مُحوّل الخط».

تسريح الريح

عند سفح تلّ القرية، تعسكر حقولٌ مُمونة بالميموزا. بعيداً عنها،
في أيام القطاف، يحدث أن يكون لنا لقاء طيّبٌ بفتاة ذراعاها مشغولتان
طوال النهار بالأغصان الهشة. أشبه بمصباح إكليله عطرٌ، ستذهب،
دائرةً ظهرها إلى شمس المغيب.

الحديث معها سيكون خرقاً للمحارم.
لها خفّ يدهسُ العشب، دعوها تمرّ في الطريق. قد يكون لكم
حظٌ فتميزوا على شفتيها وهم نداوة الليل.

مآثر

كان الصيف يغرد على صخرته عندما ظهرت لي، الصيف كان يغرد
على انفراد منا نحن اللذين كانا صمّاً، ودأ، حربة حزينة، بحرّاً أكثر
من البحر الذي كانت مجرفته الطويلة الزرقاء تتلّى عند أقدامنا.

كان الصيف يغرد وقلبك يسبح بعيداً عنه. احتضنتُ شجاعتك،
أصغيتُ إلى بلبلك. طريق على امتداد مطلق الأمواج باتجاه قمم الزبد
العالية هذه، حيث تُبحر الفضائل المبيدة للأيدي التي تحمل منازلنا.
لم نكن سذجاً. كنا محاطين.

السنوات تمرّ. العواصف انقرضت. انصرف العالم. كان يؤلمني
أن أشعر أن قلبك هو الذي لم يتبه إليّ. كنت أحبك. وأنا غائب
الوجه، فارغ الفرح. كنت أحبك، متغيراً في كل شيء، وفيّاً لك.

الغائب

هذا الأخ العنيف الطبع إلا أنه كان ثابت الكلمة، متحمل التضحية،
جوهرة وخنزيراً برياً، حاذقاً ومساعداً، يمكث في قلب سوء التفاهم
كمثل شجرة صمغية في عراء البرد الذي لا يقبل الخلط. ضد عالم
الأكاذيب الحيواني التي كانت تعذبه بعفاريثها الخبيثة وأعاصيرها، كان
يدير لها ظهره ضائعاً في الزمن. كان يأتيكم من طرق غير مرئية،
يفضل الجسارة القرمزية، لا يناوئكم، يعرف كيف يبتسم. مثل نحلة
تغادر البستان من أجل فاكهة اسودت سلفاً، كانت النساء تساند من
دون أن تخون تناقض هذا الوجه الذي لم يكن له ملامح رهينة.
حاولت أن أصف لكم زميلاً لا يُمحي، الذي نحن قلة ألتقينا به.
سنتام في الأمل، سنتام في غيابه، بما أن العقل لا يشك في أن ما
يُسميه، باستخفاف، غيباً، يحتل أثون الوَحدة.

الكوسج والنورس

ها أنا أرى أخيراً البحرَ في انسجامه المثلث: البحرُ ذو الهلال الذي
يقطعُ سلالة الأوجاع الباطلة، المطيرةُ الهائجة الكبيرة، البحرُ السريع
التصديق كلبلاب.

عندما أقول: أزلت القانونَ، تجاوزت الأخلاق، نشرت القلبَ
شبكةً، ليس لأقر نفسي بالحق أمام ميزان العدم هذا الذي تمدُّ
ضوضاؤه سعفتها إلى ما وراء إقناعي. لكن ليس مما رأني أحيا،
أضطلع، إلى الآن، شاهداً على مقربة. يجوز إذن، لكتفي أن يأخذه

الكري، لشبابي أن يُسرِعَ. فمن هذا فقط يمكن استمداد ثراء فوريّ وفعّال. هكذا، هناك يومٌ صافٍ في العام، يومٌ يحفَرُ دهليزَه الرائعَ في زبد البحر، يومٌ يعلو العيونُ لتتويج الظهيرة، أمس، كان النبلُ مهجوراً، الغُصْنُ بعيداً عن برعمه، لم يكن الكوسجُ والتورسُ على اتصال بعضها ببعض.

أنت يا قوسَ قزح الشاطئ الصاقل، قَرَبَ المركبَ من رجائه، اسعَ لأن تكون كلُّ نهاية مفترضة براءةً جديدةً، سائراً محموراً يتقدم من أجل هؤلاء الذين يتعثرون في التافُل الصباحي.

مصارعون

في سماء الرجال، بدا لي خبز النجوم مظلماً وقاسياً، ولكن في أيديهم الضيقة قرأت تطاعن هذه النجوم داعيةً نجوماً أخرى لا تزال حالمات مهاجرة من القنطرة، جمعتُ عرقهن الذهبي، فتوقفت خلالي الأرض عن الموات.

لماذا يطير النهار

طوال فترة حياته، يستندُ الشاعرُ، لحظةً إذا شاء الطرفُ، إلى شجرة ما، بحر، متحدر، أو إلى غمامة لها صبغةٌ معينة. إنه ليس ملتحمًا بضلالات الآخر. فلحبه، وسَّبه، وسعادته، نظيرُ في كلِّ الأماكن التي لم يذهب إليها، ولن يذهب أبداً، لدى الغرباء الذين لن

يتعرف عليهم . وما إن نرفع الصوت أمامه ، أو نستحثه أن يقبل التكريمات الآسرة ، أو نستدعي الكواكب بشأنه ، حتى يجيبنا بأنه من البلد «المجاور» ، من السماء التي أبتلعت توآ .
يبعث الشاعر النشاط ومن ثم يهرع إلى الخاتمة .
وإن ، مساءً ، لو جنته فجوات مبتدئ عدة ، فهو عابر مهذب يتعجل في تحيات الوداع حتى يكون هناك حينما يخرج الخبز من التور .

عتبة

عندما انهدس الإنسان ، مُمتصاً بصدع جبار سببه هجران الإلهي ، فإن الكلمات في البعيد وهي كانت لا تريد أن تضع ، حاولت الصمود ضد الدفع الباهظ . وها هنا حُدَّتْ سلالة معناها .

ركضتُ حتى نهاية هذه الليلة الطوفانية . واقفاً في الفجر المرتجف ، طوقي مملوء بالفصول ، أنا في انتظاركم ، أيها الأصدقاء القادمون .
أستثفكم منذ الآن من وراء سواد الأفق . موقدي لا يكف عن التمني بالخير لمانزلكم . وعصاي ، من خشب السرو ، تضحك من كل قلبها من أجلكم .

ملاحق

- ١ . لوتريامون
- ٢ . سان جون بيرس
- ٣ . قصائد نشر عالمية
- ٤ . رسل ايدسن : قصيدة الشر في أميركا
- ٥ . ماكس جاكوب : مقدمة ١٩١٦

لوتريامون

Lautréamont

(١٨٤٦ - ١٨٧٠)

ولد ايزيدور دو كاس (المعروف باسم لوتريامون، المحرّف عن عنوان رواية لاجين سو) عام ١٨٤٦ في مونتفيدو عاصمة الاورغواي، من أبوين فرنسيين مهاجرين. وقبل أن يبلغ الستين، ماتت والدته. رحل عام ١٨٥٩ إلى فرنسا ليتلقى التعليم في مدارسها. بعد أن تنقل من مدرسة إلى أخرى، أَسْتَب في باريس حيث مات في الرابع والعشرين من تشرين الثاني ١٨٧٠ تاركاً كتيباً صغيراً تحت عنوان «أشعار» وعمالاً وحيداً مكوناً من ستة فصول عنوانه «أناشيد مالدورور» سيقلب، خصوصاً بعد إكشافه من السورريالين، كل لغة المستقبل الشعرية. وإن لم يوزّع الناشر الفرنسي الكتاب في السوق، خوفاً من الملاحقة القانونية، فإن صديقاً وقيماً له باعه على سبيل الإيداع الائتماني في سويسرا وبلجيكا. على أن لوتريامون، الذي دفع كل نفقات الطبع، بقي يستعلم، عبثاً، عن مصير كتابه، بل أَسْتَب به الشعور بالذنب من أنه كتاب شرير، وبالتالي ليس عليه إلا أن يكتب شيئاً آخر أكثر تفاؤلاً. وبالفعل أخذ لوتريامون يتكرر للكتاب واعداداً صاحب المصرف داراس بأنه سيكتب مقدمة لكتابه المقبل الحافل بالأمل، ليقرأها والده فيبعث إليه بالمال الكافي لطباعته. وهذا ما أشار إليه لوتريامون نفسه في توطئة لكتيبه «أشعار». لكن لوتريامون مات قبل أن يكتب مجلد الرجاء هذا، وقبل أن ينزل كتابه في المكتبات بعد أكثر من عشر سنوات، أي عندما حلت أزمة مالية بالناشر فباع النسخ جملة بسعر رخيص.

كتب لوتريامون «أناشيد مالدورور» في الوقت الذي كانت قصيدة النشر تجربة جديدة تندفق على شكل أعمال لم تتحدد قوانينها. كما أن الأسلوب

الذي كتب فيه هذه الأناشيد تتجاوز إشكالية نظم/نثر، شعر/نثر شعري وإلى آخر الثابيات التي ميزت كل محاولات التخلص من سطوة النظم. إن النثر المكتوبة به هذه الأناشيد هو اللغة بعينها ككل، جارقة كل ما يريد أن يقف بوجه تدفقها: كما لو أن سد النحر (التركيب، الأسلوب، الألفاظ) والوعي (الشعور الأعمق، الذهن، الأخلاق) انهدأ كتلة متماسكة شعراً لم تعد تهمة التحديدات. في الحقيقة إن البعد الجذري لكتاب لوتريامون في تغيير مسار قصيدة النثر سيتضح على يد السوريين عند اكتشافهم الكتابة الآلية. فإنه التمهيد الأول لكسر كل إطار يريد تحديد قصيدة النثر ضمن شكل منغلق. غير إن الاعتراض على وجوده في أنطولوجيا مخصصة لقصيدة النثر مقبول في حال قبول التعريف الرسمي لقصيدة النثر: قصيرة ومكثفة خالية من الاستطرادات والتطويل والرد المفصل وتقديم البراهين والمواظ، محتفظة بكل مقوماتها التي تجعل منها كتلة متقلة عن أي مرجع شخصي، وقائمة بذاتها. وهذا يعني أنه لا يحق لنا استئلال مقطع من عمل أدبي طويل. أما إذا حللنا بشكل أبعد عبارة بودلير «انزع فقارة، وسرعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا هذه الفانتازيا المتلوّية. قطعها أوصلاً عدة، تر أن لكلّ وصلة وجوداً مستقلاً»، فيمكننا أن نستلّ متقطعاً يشكل كتلة متماسكة تستمد وجودها من ذاتها. وهذا ما دفع موريس شابلان الذي وضع أول أنطولوجيا لقصيدة النثر وذلك سنة ١٩٤٦ إلى نشر مقاطع من «أناشيد مالدورور» معتبراً إياها قصائد نثر. ومن بين اختياراته مثلاً هذا الجزء المثل من المقطع الرابع من النشيد الرابع الذي نستهل به المختار من «أناشيد مالدورور» ترجمة سمير الحاج شاهين، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

من «النشيد الرابع»

٤

إني قدر. القمل يقتضمني. الخنازير، عندما تنظر إليّ تنقياً. قشور
البرص وندوبه سخطت جلدي، المغطى بالقيح الأصفر. إني لا أعرف
ماء الأنهار، ولا ندى الغيوم. فوق عنقي، كما فوق زبل، نما ثمة فطر

ضخم، ذو سويقات صيوانية. إنني لم أحرك، جالسا فوق أثاث بلا شكل محدود، أعضائي منذ أربعة أجيال. أقدامي تجذرت في التربة وتشكل حتى بطني، نوعاً من نبات حي، مملوء بطفيليات مقرزة، ليس مشتقاً بعد من العشب، ولم يعد لحماً. ومع ذلك فإن قلبي ينبض. لكن أنى له أن ينبض، لو لم تكن عفونة وفوحانات جثتي (لا أجرو أن أقول جسدي) تغذيه بغزارة؟ تحت إبطي الأيسر، اتخذت عائلة من الضفادع لها مقراً، وعندما يتحرك أحدهما، فإنه يدغدغني. حاذروا أن يهرب ضغدع من تحت إبطي، ويأتي يحك بفمه، باطن إذنكم: إنه قد يكون خليقاً بعد ذلك بدخول دماغكم. تحت إبطي الأيمن، يوجد حرباء تطارد هذه الضفادع باستمرار، كي لا تموت جوعاً: كل واحد يجب أن يعيش. لكن عندما يُحبط أحد الفريقين حبل الآخر كلية، فإنهم لا يجدون أفضل من أن لا يتضايقوا، ويمصون الشحم الرقيق الذي يغطي جوانبي: لقد اعتدت على هذا الأمر. أفعى شريرة التهمت قضيب وحلت محله: لقد جعلتني خصياً هذه السافلة. آه! ليتي استطعت أن أدافع عن نفسي بذراعي المشلولتين، لكنني أعتقد بالأحرى أنهما قد تحولتا إلى حطبتين. مهما صار، يهمني تسجيل أن الدم لم يعد يأتي ليُجِل فيه احمراره. قنغذان صغيران، كفاً عن النمو، ربما إلى كلب، لم يرفضه، داخل خصيتي، حيث سكا، بعد أن غسلا البشرة بعناية. الشرح تم احتجازه من سلطعون؛ شجعه جمودي، إنه يحرس المدخل بمشابهة، ويسب لي الكثير من الوجع! مدوستان عبرتا البحار، وقد جذبهما مباشرة أمل لم يخب. لقد نظرنا بانتباه إلى القسمين اللحميين اللذين يشكلان المؤخرة البشرية، ومُشَبَّتين بحنيتهما المقيبة، سحقتاهما بضغط ثابت لدرجة أن قطعتي اللحم اختفتا، بينما بقي مسخان، خارجان من عالم اللزوجة،

متساويان في اللون، والشكل والضراوة. لا تتحدثوا عن عمودي
الفقري، بما أنه سيف.

٦

كنت قد نمت على الشاطئ الصخري، إن ذاك الذي طارد، خلال
يوم، النعامة عبر الصحراء، دون أن يتمكن من بلوغها، لم يتسن له
الوقت كي يتناول غذاءً، ويغمض عينه. إذا كان هو الذي يقرأني، فإنه
جدير بأن يحزر، عند الاقتضاء، أي رقاد يثقل عليّ. لكن عندما تكون
العاصفة قد دفعت سفينة عامودياً، براحة يدها، حتى أعماق البحر،
فإنه إذا لم يبقَ من كل طاقم الملاحة على الطوف سوى رجل واحد،
منهوك من التعب والحرمانات من كل نوع؛ إذا أرجحه الموج،
كمحطام سفينة، خلال ساعات أطول من حياة إنسان؛ وإذا لمحت
فرقاطة راحت تمخر فيما بعد هذه المناطق الكثيبة بغطاستها
المصدوعة، الشقي الذي يُجيل فوق الأقيانوس هيكله العظمي
الناحل، وحملت إليه نجدة كادت أن تكون متأخرة، فإني أعتقد أن
هذا الغريق سيحزر أفضل أيضاً إلى أي درجة وصل خدر حواسي. إن
المغنطية والبنج، عندما يكلفان نفسيهما عناء ذلك، يعرفان أحياناً أن
يولدا مثل هذه التخشبات البليدة، التي ليس هناك أي شبه بينها وبين
الموت: ستكون كذبة كبيرة أن نقول ذلك. لكن فلنصل رأساً إلى
الحلم، كي لا يأخذ نافذو الصبر، الجائعون إلى هذه الأنواع من
القراءات، يزمجرون غضباً، كسرب من حيتان العنبر الكبيرة الرأس
التي تتقاتل فيما بينها من أجل أنثى حبلى. كنت أحلم أنني قد دخلت

في جسد خنزير، لم يكن سهلاً علي الخروج منه، وأني كنت أمرغ ويري في أكره المستنقعات. هل كانت هذه مكافأة؟ لم أعد أنتمي إلى الإنسانية، وهذا موضوع رغباتي! فيما يختص بي، لقد فهمت التأويل هكذا، وشعرت من جراء ذلك بفرح أكثر من عميق. ومع ذلك، رحت أتقصي بهمة أي فعل فضيلة أنجزته كي أستحق، من جانب العناية الإلهية، هذه الخطوة العظيمة. الآن وقد استعرضتُ في ذاكرتي مختلف مراحل هذا التسطح المربع فوق بطن الصوّان، الذي مرّ خلاله المدُّ والجزر، من دون أن أدرك ذلك، مرتين، فوق مزيج يتعذر إنقاظه من المادة الميتة واللحم الحي، فانه قد لا يخلو من الفائدة أن أعلن أن هذا التدهور لم يكن على الأرجح سوى قصاص، أنزلته بي العدالة الإلهية. لكن من الذي يعرف حاجاته الحميمة أو سبب أفراحه المفسدة؟ إن الإنمساخ لم يظهر قط لعيني إلا كدوي عال وشهم لفرح كامل، كنت أنتظره منذ أمد بعيد. لقد جاء أخيراً اليوم الذي صرت فيه خنزيراً! جرّبت أضراسي على لحاء الأشجار؛ فطيطيتي كنت أتأملها بلذة. لم يبق أدنى جزء من ألوهة: عرفت أن أرفع روحي حتّى العلو الشاهق لهذه الشهوة الحسية الفائقة للوصف. اسمعوني إذن، ولا تحمروا، يا رسوم الجمال الساخرة التي لا تنفد، الذين تأخذون عن جد النهيق المضحك لروحكم، الجديرة بالاحتقار إلى أقصى حد، والذين لا يفهمون لماذا استمرأ العلي - القدير، في لحظة نادرة من التهريج الممتاز، الذي لا يتجاوز، طبعاً، قوانين الهزل العامة الكبرى، لماذا استمرأ المتعة العجيبة في أن يعمر كوكباً متحيراً بكائنات غريبة ومجهريّة، يسمونها بشرية، وتشبه مادة المرجان القرمزي. لاشك، إنكم على حق في أن تحمروا، وأنتم عظم وشحم، لكن اسمعوني. إنّي لا ابتهل إلى ذكائكم؛ ستجعلونه يبصق

دماً بسبب الكره الذي يكنّه لكم : انسوه ، وكونوا منطقيين مع أنفسكم ... هنا ، لا إكراه بعد . عندما كنت أريد أن أقتل ، كنت أقتل ؛ وهذا الأمر ، حتى ، حصل لي مراراً ، ولم يردعني أحد عنه . القوانين كانت تلاحقني بعد بانتقامها ، مع أنني لم أهاجم الجنس الذي هجرته بكل هذا الهدوء ؛ لكن ضميري لم يكن يوجّه لي أي توبيخ . خلال النهار ، كنت أتصارع مع أشباهي الجدد ، والتربة كانت موشاة بعدة طبقات من الدم المتخثر . كنت الأقوى ، وكنت أحرز جميع الانتصارات . جراح كاوية كانت تغطي جسدي ؛ كنت أنظاها بأنني لا ألاحظها . الحيوانات الأرضية كانت تبتعد عني ، وكنت أبقى وحيداً في عظمتي المتألقة . كم كانت دهشتي عظيمة ، عندما حاولت ، بعد أن كنت قد عبرت نهراً سباحةً ، كي أبتعد عن البقاع التي أخلاها حقني من سكانها ، وأبلغ أريافاً أخرى لأزرع فيها عاداتي في الاغبيالات والمجازر ، عندما حاولت أن أمشي على هذه الضفة المزهرة . قدماي كانتا مشلولتين ؛ لم تكن أي حركة تأتي لتخون حقيقة هذا الجمود الاضطراري . وسط جهود فائقة للطبيعة ، لأواصل طريقي ، استيقظت ، وشعرت أنني أعود إنساناً . العناية الإلهية جعلتني أفهم هكذا ، بطريقة ليست متعذرة على التفسير ، إنها لا تريد ، حتى في الأحلام ، أن تتحقق مشاريعي السامية . الرجوع إلى شكلي الأصلي كان بالنسبة إليّ ألماً كبيراً لدرجة أنني لا أزال خلال الليالي أبكي منه . شراشفي تظل مبلة باستمرار ، كما لو أنها غطست في الماء ، وكل يوم أغيرها . إذا كنتم لا تصدقوني ، تعالوا المشاهدي ؛ ستحققون باختباركم الخاص ، ليس فقط من احتمال ، لكن ، فوق ذلك ، من حقيقة زعمي ذاتها . كم من مرة ، منذ تلك الليلة التي أمضيها في العراء ، فوق شاطئ صخري ، امتزجت بقطعان خنازير ، لأستردّ

كحق، انمساخي المقوَّض! حان الوقت كي أهجر هذا الذكريات
المجيدة، التي لا تترك، وراءها، سوى المجرة الشاحبة للحسرات
الأزلية.

سان جون بيرس

Saint-John Perse

(١٨٨٧-١٩٧٥)

في رسالة إلى صحيفة أميركية أوضح سان جون بيرس بأن شعره لا علاقة له
بالشعر الحر، ولا بقصيدة النثر ولا بالنثر الشعري. وإن هو يزيح الفارق بين
التقطيع الشعري والكتلة النثرية فإن شعره يميل إلى الآية التي ترتقي لغتها أحياناً
إلى فخامة ملحمة، معتمدة اعتماداً كلياً إيقاعات وزنية. وكما أوضح مصطلحي
القصري في مقدمة ترجمته لـ «الفلك ضيقة»، «يكاد يطغى أسلوب الخطاب
والاسترسال في هذا الشعر حتى لنسى أحياناً أنه شعر موزون يخضع لقوانين
العروض الفرنسي: نجد أن الجملة الشعرية ظاهراً جملة خطابية فنحلل
أجزاءها لنكتشف في سرور بأنها مبنية على أحد البحور الشعرية الفرنسية
التقليدية مركبة من اثني عشر سيباً أو ثمانية أو ستة أو أربعة أسباب. إنها حقاً
جمل واسعة التركيب وأنشيد مديدة النفس متتابعة مسترسلة مجودة كالأيات
البيئات». وربما القصيدة الوحيدة التي يمكن اختصاصي الأجناس الأدبية
اعتبارها قصيدة نثر (رغم أن البيت الذي يستهل ويفغل القصيدة موزون) هي
المقطع الرابع من «مدائح» التي كتبت سنة ١٩١٦ والتي تكشف عن جرأة سان
جون بيرس باستخدام كلمات تقنية كالقمع مثلاً، أو كلمات تعتبر فجة كان
استعمالها محرماً في الشعر آنذاك (كالإبط، الإسهال وسواهما). وهامنا
ترجمتها:

مدائح ٤

أيها اللازورد، بهائمنا غصّتهم صرخة.
 أستيظُّ، حالماً بالفاكية السوداء لشجر الأنيب العطر بقمعه المبتور
 المتألل ... سراطين البحر أنت على كل الشجرة ذات الثمر الرخي.
 وشجرة أخرى مملوءة بالندوب، أزهارها كانت تنمو، ريانة، عند
 الجذع. وأخرى، لا يمكننا مسّ يدها، كما نفعل مع شاهد، من دون
 أن تبكي من الذباب والألوان! نساء يضحكن وحدهن في حقل من
 شوك الغنم، هذه الأزهار الصفراء المبتقع أسفلها بالأسود
 والبنفسجي، التي نستخدمها لوقف إسهال البهائم ذات القرن.
 والعضو طيب الرائحة. العرق يفتح طريقاً منعشاً، رَجُلٌ وحيد سيضع
 أنفه في ثنية ذراعه. الأنهار هذه تنتفخ، تتهاوى تحت طبقات من
 حشرات ذوات أعراس غير منطقية. تَبْرعمُ المجذاف في يد المجدّف.
 كلب يعيش على طرف الناب أفضل طعم لسمك القرش ...
 - أستيظُّ حالماً بالفاكية السوداء لشجر الأنيب، بأزهار في علب
 تحت إبط الأوراق.

قصائد نشر عالمية

يعتبر الروائي الروسي العظيم إيفان تورغينيف أول كاتب غير فرنسي، كان قلّد قصائد بودلير الشرية. وذلك بعد أن فشلت روايته الأخيرة «أراض عذراء» سنة ١٨٧٧ قرر أن يكف عن الكتابة ويخصص معظم وقته للترجمة. غير أنه كان يكتب، في السر، قصائد نثرية تشابه وقصائد بودلير التي لا بد أن يكون قد أطلع عليها. قصائد لمعتة الخاصة به يرفض نشرها، غير أنه كان يشتخر بقراءتها أمام الناس في جمعية الفنانين الروس في باريس ليلة رأس السنة الروسية، ١٨٨٣ المقلّد الثاني لهذا الجنس الأدبي الفرنسي هو أوسكار وايلد الذي كتب عدداً من قصائد نثرية وقد كتب ذات مرة بأن «تغريدة البليل هي قصيدة موزونة، لكن أغنية البجع هي قصيدة نشر». وعلى الرغم من أن أول أنطولوجيا لقصيدة النشر الفرنسية صدرت بالانكليزية في أوائل ١٨٩٠، قام بيا الشاعر الأميركي الأصل والفرنسي اللسان ستوارت ميريل، فإن محاولات بداية القرن العشرين في بريطانيا لكتابة قصائد نشر مع ريتشارد لينغتون أجهضت لأن ت. س. اليوت - على رغم أنه كتب أربع قصائد نشر، ونشر واحدة منها «هستيريا» في «الأنطولوجيا الكاثوليكية» التي أشرف عليها باوند - وقف ضدها بضراوة، بل مقالته الأولى «حدود النشر» التي كتبها سنة ١٩١٧ كانت أول مقالة تكتب ضد قصيدة النشر. لعل تأثير اليوت على الشعر الأنكليزي سبب رئيسي في تأخر هذا الشعر مقارنة مع الشعر الأميركي الحامل راية التجديد نموذجاً وتنظيراً. إلا أن الانتشار العالمي الحقيقي لقصيدة النشر تم بعد الحرب العالمية الثانية

في لغات عدة منها البولندية، العربية، اليوغسلافية، أما العالم «الهيباني» فقد عرف قصيدة النثر منذ ثمانينات القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين، مع الشاعر الكوبي خولييان ديل كاسال الذي نشر ترجمة أسبانية لعدد من قصائد بودلير النثرية ما بين ١٨٨٨ و ١٨٩٠ في مجلة «كوبا الأنيقة». إلا أن الشاعر التشيلي روبين داريو يعتبر أول من قام بمحاولات واعية وجدية في كتابة قصائد تكشف عن تأثير قوي ومباشر لبودلير، خصوصاً في مجموعته الأولى «أزرق» (١٨٩٠) وفي «نثر دنوي» (١٨٩٦). كما أن حركة المودرنست التي شهدتها دول أميركا اللاتينية أواخر القرن التاسع عشر، أشاعت وتبنت كتابة قصيدة النثر ونشرها إلى جانب الشعر الموزون. سيلعب الشاعر الأسباني خوان رامون خيمينيث فيما بعد دوراً طليعياً في التأثير على شعراء بلده وشعراء أميركا اللاتينية خصوصاً عبر كتابه «يوميات شاعر تزوج لثوة» (١٩١٧) الذي ضم عدة قصائد نثر أصيلة. غير أن فننت هويدوبرو سيحرر قصيدة النثر الهيبانية من رمزية داريو والمودرنزم اللاتيني ليضعها في قلب التكعبية - اللدائنية وفي الحركة التي أسماها «الابداعية» وفيما بعد في مجرى الأشكال السورالية التي أنتشرت في كل بلدان أميركا اللاتينية في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين. وهاهي قصيدة النثر تحققت انتصارات شعرية فذة بفضل بابلو نيرودا، سيزار فيخو، اوكتافيو باث، خورخي لويس بورخس، خوليو كورتازر والخ...

في الولايات المتحدة، دخلت قصيدة النثر تحت التأثير السورالي بعد الحرب العالمية الثانية، خصوصاً بعد تأسيس دار النشر الطليعية «اتجاهات جديدة» New Directions التي لعبت دوراً كبيراً في نشر ترجمات أميركية كاملة للأعمال الشعرية النثرية لبودلير، رامبو، لوتريامون، شار، ميشو، والكتابات الأوروبية الطليعية، بل خصصت العدد الرابع عشر من دوريتها السنوية (١٩٥٣) لموضوع قصيدة النثر عالمياً. وفي مطلع الستينات تبنى عدد من الشعراء الذين سيصبحون من كبار الشعر الأميركي اليوم، قصيدة النثر: جون أشبري، ألن تيت، كارل أشبيرو، روبرت دنكان، دنيس ليفيرتوف، و. س. ميروين، ادوارد رودييتي، وبالأخص مايكل بنيدكت، روبرت بلاي، رسل ايدسن وجارلس سيميك. وقد أسس معظم هؤلاء مجلات صغيرة لإشاعة قصيدة النثر التي أصبح لها اليوم مركز جد كبير في الأوساط الشعرية والأكاديمية بحيث أن جائزة البوليتزر المتحفظة تعطى للمرة الأولى لقصائد نثر الشاعر اليوغسلافي

الأصل جارلس سيميك في أواخر الثمانينات. ليست مبالغة القول إن بروز قصيدة النثر في مقدمة الشعر الأميركي اليوم، دفع عدة فرنسيين إلى إعادة النظر في مفهوم قصيدة النثر الفرنسية حد أن ثلاثة كتب نقدية جامعية صدرت خلال السنوات الأخيرة في تحاليل نقدية جديدة تتعارض وطروحات سوزان برنار، إذ كتابها، الغارق بدراسات إيقاعية حد تشويه حقيقة قصيدة النثر، كان له أهمية واحدة في فرنسا هي تذكير الجامعة بقصيدة النثر كجنس أدبي يجب أن يُدرس. لقد كتب الشاعر الأميركي بروك هورفث مقالة وضح فيها بعض الأسباب الوجيهة التي دعت شعراء من خارج اللغة الفرنسية إلى أخذ قصيدة النثر: «إنّ النثر (إيقاعاته، استعماله لنضاء الصفحة الخ) يقدم إمكانات ينبغي للشعر أن يمتلكها إذا كان له أن يحتفظ بمكانه كاستخدام للغة يستغل أقصى إمكاناتها. كما أن قصيدة النثر تقدم نفسها كشكل حر نسبياً من التقاليد والعادات السائدة، مثيرة بهذا حرية الإبداع والتحرر من الجدية والقيود المقبولة والوعي الذاتي بأدب مُتَج. وكأداة اكتشاف جمالي وغيره، قد تكون فعالة في تقصي الشعر عن طريق «نحو» مختلف عما هو عليه في كتابة الشعر المنظوم. إنّ قصيدة النثر تتيح لنا أن نتخلّص من الفخ الإيديولوجي المرتبط بشعر التفعيلة. كما أنها تتيح للشعري أن يتعش وسط نثر موجود». تجدر الإشارة هنا إلى أنني خصصت عدداً من مجلتي «فراديس» للمرة الأولى بالعربية عن قصيدة النثر بالمعنى الأوروبي للكلمة. وهو العدد ٦/٧ (١٩٩٣) حيث مختارات من قصيدة النثر الفرنسية ومن قصيدة النثر العالمية ومن قصيدة النثر العربية القرية على الأقل شكلاً من النموذج الأوروبي، زودتها بشروح وتقديرات وملاحظات نقدية لإفهام القارئ.

هل يوجد حقاً تأثير فرنسي وإع على شعراء قصيدة النثر العالمية؟ سؤال يحتاج إلى بحث عميق، بل إلى دراسة ميدانية داخل تاريخ نثر كل لغة وشعرها حتى يمكننا البت بجواب شاف. يعرف الجميع أن للترجمة دور مهم في تزويد الشاعر بإمكانات تعبيرية جديدة، لكن هناك أيضاً تاريخ شعر ونثر (وطبيعة الصراع بينهما) اللغة المنقول إليها هذا الجنس الجديد. جميع اللغات كانت تعاني من وطأة الوزن، وكانت الترجمة هي التي توقظ هذه اللغات من سباتها العميق في سرير النظم، لتطلقها في نشوة التمرد على القيود. من هنا يمكن لنا القول إن التأثير الفرنسي، بالأخص السوربالي منه، واضح إلى حد ما في كل

بلد أنتج شعراؤه قصائد نثر أصيلة ومميزة، كأوروبا الشرقية، اليونان، السويد، البرتغال. فقط اللغة الألمانية كانت مكتفية بتراتها النثري الرومانتيكي، وهنا يمكن لنا العثور على قطع نثرية لدى النمساوي بيتر التبرغ مثلاً، أو على أمثولات كما لدى فرانز كافكا، يمكن اعتبارها قصائد نثر. أما عندنا، فإن قصيدة النثر العربية، بل الحداثة العربية المعاصرة كلها مدينة إلى مجلة يوسف الخال «شعر» التي نشرت ترجمات للتراث السوربالي وللطليعة الشعرية الفرنسية.

هنا نماذج عالمية بعضها نُشر في أعداد مختلفة من «فراديس»، في جرائد «الحياة»، «القدس العربي»، «الاتحاد الاشتراكي» والخ...، والبعض الآخر يترجم للمرة الأولى كقصائد أوسكار وايلد، خورخي لويس بورخس، رامون خوان خيمينيث، بابلو نيرودا وكلها من ترجمتي باستثناء قصيدة روبرت بلاي و. و. س. ميروين ترجمتها سركون بولص عن الأميركية، وقصيدة فيسوافا شيمبورسكا وزبيغنيف هربرت ترجمتها هانف الجنابي عن البولندية.

إيفان تورجينييف (١٨١٨-١٨٨٣)

الحشرة

حلمتُ، كُنّا عشرين مجتمعين في غرفة كبيرة ذات نوافذ مفتوحة.
كان بيتنا نساء، أطفال، شيوخ... كُنّا نتحدثُ في مواضيع عادية.
لغظ كلامي غير مُميز.

فإذا حشرة جلد ضخمة حجمَ خنصرين، داخلَ الغرفة طائرةً يرافقتها
ضجيج جاف. وبعد أن دارت في الغرفة، حطّت على الحائط.
كانت تشبه ذبابة أو زنبوراً. الجسمُ أسمرٌ ووسخ، الأجنحة منبسطة
وصلبة من اللون نفسه؛ قوائم كثة الشعر ومنفرجة، رأس ضخم مقرّن

كرؤوس اليعاسيب؛ وهذا الرأس، وكذلك القوائم، كان أحمر حُمْرة حادة، بل يمكننا القول دموية.

لم تكف الحشرة الغريبة عن رفع رأسها علواً وسفلاً، عن إدارته يميناً ويساراً، وعن تحريك قوائمها ... وفجأة تنفك عن الحائط، تتطاير في الغرفة باعثةً ضجيجاً أشبه بضجيج خشخاشة. بعد ذلك حطت ثانيةً هذه البهيمة المُقلقة والبغيضة، وهي تتحرك من جديد من دون أن تترك المكان أبداً.

أثارت في كلِّ واحد من القرف، الخوفَ بل حتى الرعب... ما من أحد سبق له أن رأى شيئاً كهذا. صاح الجميع: «اطردوا الوحش هذا!»، حركَ الجميع مناديلهم من بعيد. إذ لا أحد كانت له جرأة الاقتراب منها؛ وعندما طارت الحشرة تجاه السقف، تفرق غريزياً الجميع.

إلا واحد من رفقتنا، شابٌ شاحبٌ، لا يزال غَضّاً، راقبناه بتعجب. هز كتفيه، وابتسم، لم يستطع إدراك ما حدث لنا، أو السبب الذي جعلنا مضطربين هذا الاضطراب. فهو لم ير حشرة، ولا سمع طقطقة غمد أجنحتها.

وفجأة، أرتفعت الحشرة، ويبدو أنها ثبتت عينيها عليه، وبرمت ثم خفت إلى رأسه فلعته من جبهته ... أطلق الشاب صرخةً واهية، ثم خر ميتاً.

وعلى الفور هربت الحشرة المرعبة. عند ذاك إذن، عرفنا من كان الزائر.

أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠)

المريد

عندما مات نرسييس ، تغير غدِيرُ لذاته من كأس ماء عذب إلى كأس دمع مرّ ، جاءت حوريات التلال باكيات عبر الأحراش والغاب عليهن بغائهن يمنحن الغديرَ بعض العزاء .

وحالما رأين الغديرَ قد تغيّرَ من كأس ماء عذب إلى كأس دمع مرّ ، حلن صفائر شعرهن الخضراء وبدأن بالتواح على الغدير قائلات : لا نستغرب البتة من أنك تحزن بهذا النحو على موت نرسييس ، أه كم من جميل كان .

- لكن ، أحقاً كان نرسييس جميلاً ، قال الغدير .

- ومن يعرف بهذا أفضل منك ، أجابت الحوريات ، فهو يمر بنا مرور الكرام متلهفاً إلى رؤيتك أنت . يجلس على ضفتك فيحملك بك وفي مرآة مياهلك كان يرى جماله مُنعكساً .

فأجاب الغديرُ : لقد أحببت نرسييس ، فعندما يجلس على ضفتي ويحملك بي ، كنت أرى في مرآة عينه جمالي مُنعكساً .

فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)

بروميشيوس

ثمة أساطير أربع تدور حول بروميشيوس : وفق الأولى ، أنه شُدَّ إلى

صخرة في القفقاس، لخيانته الآلية عند البشر. فأرسلت الآلية نوراً تغذى من كبده المتجددة على الدوام.

الثانية، إن بروميشيوس، والمناقير الممزقة تنخسه ألماً، راح يلجُ في الصخرة عميقاً، بحيث صار جزءاً منها.

أما الثالثة فتقول: إن خيانتَهُ كانت قد نسيَت بمرور آلاف السنين، نستها الآلية والنور، نسيها هو نفسه.

والرابعة، حسبها أن الجميع قد تعب من هذه القضية التي ليس لها مغزى، الآلية، النور، الجرح نفسه التأم من الإنهاك.

عندئذ بقي معظم الصخرة المبهم - فالأسطورة حاولت توضيح ما لا يمكن توضيحه. ولأنها آتية من أساس الحقيقة، كان عليها أن تعود أمراً لا يمكن تعليله.

خوان رامون خيمينيث (١٨٨١-١٩٥٧)

في عزّ الليل

نيويورك مهجورة - لا أحد. أنزل الشارع الخامس ببطء، مغنياً بصوت عال. ومن حين إلى آخر، أتوقف لأنظر إلى الأقفال الضخمة والمعقدة للبنوك، إلى الواجهات وهي تتغير، اللافتات مرفرفة في الليل... وهذا الصدى، الذي، كما لو في صهريج ضخم، وصل أذني اللاواعية، آتياً لا أعرف من أي شارع، يقترب أكثر حدة وجهرأ. إنها خطوات أقدام، تعرج وتتأقل، آتية على ما يبدو من السماء، إنها تقترب أكثر فأكثر ولا تستطيع المجيء هنا. أتوقف مرة أخرى وأنظر

من فوق الشارع إلى أسفل . لا شيء . القمر المتجعد للربيع المبلل ،
الأصدقاء وأنا .

فجأة ، لا أستطيع أن أقول قريباً أو بعيداً ، كذاك الدركي الوحيد عبر
رمال كاستيبي ، في ذلك الأصيل عندما كانت ريح البحر قوية ، رأيت
نقطةً أو طفلاً ، حيواناً أو قزماً - ماذا؟ كان يتقدم . ها هو . بالكاد يمر
بي . ثم أدير وجهي وإذا أجدني أمام نظرتي ، اللامعة ، السوداء ،
الحمراء والصفراء ، أكبر من وجهه ، كان كلُّه نظرتي . زنجي مسن ،
كسيح له معطف بال وقبعة كمدا ، يحيني بكل أبهة واحترام ثم يذهب
مبتسماً . رعدة قصيرة تسري فيّ ، ويداي في جيوبي ، القمر الأصفر
بوجهي ، أمضي شبه مغنياً .

صدى الزنجي الكسيح ، ملك المدينة ، يقوم بدورة حول الليل عبر
السماء ، والآن نحو الغروب .

بابلو نيرودا (١٩٠٤-١٩٧٣)

الشارع من أسفل والشارع من فوق

علينا المشي ذهاباً وإياباً في الشوارع المملوءة بالطين والمجلفة
بالبؤس ، حتى نعرف حزن هذه القرية . مطر خفيف يتساقط دبائس
مائية قاسية ومتناسقة تنغرس في الوجه ، في الأيدي ، في كل شيء .

لكن الزخات الشديدة هي التي تضربنا بزوابعها القوية ونحن نقطع
الشارع من ذهاباً وإياباً .

ثم ، هؤلاء الناس الذين يدخلون من كل جانب بمظلاتهم ذات

اللون الأسود الجناثزي، ويتمشون غير مبالين نحو الحيوانات البائسة التي تُستهلك في غمّ الشتاء.

آه! كم نكرهمهم، كم نكرهم أنت، أيها القارئ الشاب والصارم الذي يقرأ هذه السطور، هؤلاء الناس الأثانيين وغير المبالين الذين لا يرون آلام الغير والذين يتوارون، على نحو مسموم، تحت مظلاتهم ذات اللون الأسود الجناثزي، بينما شكاسة الشتاء تفتق دفقة مياه.

خورخي لويس بورخس (١٨٩٩-١٩٨٦)

بورخس وأنا

للآخر، لبورخس، الأمور تجري. أما أنا، فإني أنتزه في بوينس أيرس. أقف لأنظر، ربما آلياً، إلى قوس مدخل أو باب حديدي. أخبار بورخس تصلني بواسطة البريد وأرى أسمه في قائمة المرشحين للأكاديمية أو في معجم الأعلام. أحبُّ الساعات الرملية، الخرائط، طباعة القرن الثامن عشر، طعم القهوة، نثر ستيفنسن. يشاركني الآخر كل هذه التفضيلات، لكن بزهو تتحول هذه إلى مجرد صفات الممثل اللازمة. أبالغُ إذ أقول إن علاقاتنا عدائية، فأنا أعيش، وأسمح لنفسني بأن تعيش على بورخس يخترع أدبه، وبأدبه يُبرر وجودي. لا يضيرني الاعتراف بأنه قد استطاع كتابة صفحات قيمة، لكنها ليس في قدرتها إنقاذي، ربما لأن الجانب الأفضل لم يعد مُلك أحد، ولا حتى مُلك الآخر، وإنما مُلك اللغة، الموروث. ما عدا ذلك، مصيري الضياع، الضياع، ولن تقدر سوى لحظات مني أن تبقى في الشخص الآخر.

شيئاً فشيئاً أتنازل له عن كل شيء رغم أنني على وعي تام لعاداته الشاذة في التزييف والمبالغة. أدرك سبينوزا أن كل الأشياء تودّ الحفاظ على طبيعتها بالذات ، فالصخرة تريد أن تبقى صخرة والنمر نمراً. لكن علي أن أعيش في بورخس ، - إذا كنت فعلاً شخصاً ما - وليس فيّ، مع أنني أتعرف على نفسي في كتبه أقل مما في أي شيء آخر، في العزف الشاق للغيثار. حاولتُ قبل سنوات أن أحرر نفسي منه ونحوّلتُ من أساطير الطبقة الوسطى إلى اللعب بالألعاب مع الزمن واللاتناهي. لكن الألعاب هذه هي، الآن، ألعابُ بورخس، وعليّ أن أتصوّر شيئاً آخر. ها هي حياتي فرارٌ حيثُ أخسرُ كلَّ شيء وكلَّ شيء هو مُلك النسيان، مُلك الشخص الآخر.

لا أعرف أيّ واحد منا كتبَ هذه الصفحة.

أوكتافيو باث (١٩١٤)

من «أعمال الشاعر»

٣

ترك الجميع البيتَ. لاحظتُ زهاء الساعة الحادية عشرة أنني قد دخلت سيكارتني الأخيرة. وخوفاً من أن أعرض نفسي للبرد والريح، أخذت أبحث عبثاً في كل الزوايا عن علبة. لم يكن أمامي سوى أن أضع المعطف وأنزل (أعيش في الطابق الخامس)، الشارع، الشارع جميل ذو بنايات عالية وصفين من أشجار الكستناء المتزوعة الأوراق، كان مهجوراً. مشيتُ ما يقارب ثلاثمائة متر بوجه الريح القارص

والضباب المصفر حتى وجدت الدكان مغلقاً. وجهت أدراجي نحو مقهى قريب كنت متأكداً أنه سيؤمن لي قليلاً من الدفء، بعض الموسيقى، وقبل كل شيء السجائر، سبب خروجي. مشيت وأنا أرتعش شارباً تلو شارع، عندما فجأة شعرت؛ كلا لم أشعر بها، وإنما مرّت سريعاً: الكلمة. فجائية هذا اللقاء شلّتني لمدة ثانية؛ زمن كاف لكي تعود فيه إلى الليل. ما إن هدأ روعي، حتى أدركتها وجذبته من أطراف شعرها العائم، سحبت بكلّ يأس تلك الفتائل التي كانت تمتد صوب اللانهاية، أسلاك برق محتم عليها أن تنحصر في المنظر المتراني، نوبة ترتفع، تتضاءل، تتمدد، تتمدد... بقيت وحيداً وسط الشارع، وريشة حمراء بين يدي الكابيتين.

أنسي الحاج

أسلوب

حَلَمَتَايَ وَمَثَلِي الطَّيِّبُ. أقول هذا: لولا قوّة فرحك لأسرعتُ أقتطع جوعاً أو أملاً. لَغَوَّكُ الْأَشَقَرُ يَنْتَظِرُنِي عِنْدَمَا تَنْتَابِنِي الْوَدَاعَةُ فَيُعِيدُنِي إِلَى الْأَصْوَاتِ الْبَعِيدَةِ. ثُمَّ يَدَاكَ تَرْكُضَانِ دَائِماً عَلَى ثِيَابِكَ؛ الطَّبِيعَةُ زَاخِرَةٌ وَمُبَاحَةٌ، لَكُنَّيْ أَقْتَادُ بَسْهَرَاتِكَ وَمِنْ تَحْتَ سَقْفِكَ أَعْضَدُ انْهِيَارِي. يَا دَلِيلَ الْوُقُوعِ! اخْتَرْتِكَ بَيْنَ مُحَرِّضِي لِأُحِبَّكَ وَأَبْصَقِ. أقول هذا: لِأَعْبُدْكَ وَأَدِلَّ عَلَيْكَ: إِنَّنِي نَهَرُهَا! أَيُّهَا الْمُنْتَظَرُونَ لِأَنْضَجِ، أَسْفَعِيكُمْ بِهَذَا النَّبْعِ، فَهُوَ أَمِيرُكُمْ. عَلَى أَصْفَى أَرْضِيكُمْ أَشْكُ يَا سَيِّ. وَغَدًا تَقُولُونَ: أَعْمَاهُ شَعْرُهَا الطَّرِيبُ! وَاللَّيْلَةُ أَفْضَحُ بِاطْلُكُمْ. أقول

هذا: «مليئة بالأجنحة»، أقول أيضاً: «مصطفقة بالزيت». بلا شرف أمرٌ على وجه العالم. ظلال العقم على جوانبي، إنَّ مسرَّات هائلة يحلم بها باعةُ قراري ولكنهم سيذوقون العار والحيرة. إني أمضي فقد صرَّختُ آخر صرخة. الطبيعة قدوة وراغبة، لكنَّ على الجناح وطلدتُ خنجري وانكأْتُ عليه. أحكمُ بثقة وموت مُشرَّع.

من «الن»، ١٩٦٠

بحيرة

من كان يُصدِّق أنَّ الفلكيَّ هو الصحراء أكثر من البدوي؟ رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية تصعد إلى ... برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة خفَّة الفوز. ووقف أمام خيط هام به وأقسم أنه غير عادي. ليس لعبة ليس سحابة. خيط مالح يرتفع من بلعوم معبد.

كان العرقُ يتصبَّب وكان صديقي. والإوزُ ينتقل على الماء المغلي والضباعُ تَأْكُل الماساحيق تمشي مُطيحة الآنية الثمينة. أما خيط الدخان الأبيض فلا شيء يحدث لجلسته مُنحدرًا من وسيط نائه ومتصاعداً من وسيط أبدي الانحدار بركائنا في عصا من الحرير.

قال صديقي لم يَرَفْزماً. «ولم عدت؟» سألتُه. «كي أرفع لعنتي عن البدوي قبل أن أفتح».

ما عرَّفتُ أيَّ بدوي. لكن صرتُ أرى كفَّ صديقي خيوطاً تصعد وتنزل بين وسيطين توأمين وفي منتصف جبينه لطخة انتقامه تتسع وتأكله.

من «الرأس المقطوع» ١٩٦٣

فيوفا شيمبورسكا

حكاية

اصطاد الصيادون قنينةً من القاع . كان فيها ورقةٌ مع الكلمات التالية : «أيها الناسُ النجدةُ! أنا هنا . قذفني المحيطُ إلى جزيرةٍ غير مأهولة ، أقفُ عند الشاطئ، وانتظرُ المُساعدةَ . أسرعوا أنا هنا» .

«ينقصها التاريخُ . أكيدُ الوقتُ قد فاتَ . ربّما القنينةُ سبحتُ في البحر طويلاً» ، قال الصيادُ الأول .

«والمكانُ لم يُحدّد . حتّى المحيطُ غيرُ معروف» ، قال الصيادُ الثاني .

«لا الوقتُ فات ، ولا المكانُ بعيد ، أينما حللتَ فثمةُ جزيرةٍ ال هنا» ، قال الصيادُ الثالث .

صار الأمرُ غريباً ، أطبقَ الصمتُ . الحقائقُ العامةُ ليست بعيدةً عن ذلك .

زيغنيف هربرت

الأشياء

الأشياءُ المبتةُ دائماً حنةٌ ولا يُمكنُ ، للأسف ، قذْحُها . لم يتوقّر لي أن أرى كرسيّاً ، يضع ساقاً على ساق ، ولا سريراً منتصباً . كذلك الطاولات ، حتّى حينما تكونُ متعبةً ، لا تجرّو أن ثني الركَبَ . أظنُ الأشياءُ تفعلُ ذلك لاعتباراتٍ تُربويةٍ ، كي تذكّرنا باستمرارٍ بعدم ثباتنا .

أن نجد الأب

يا صديقي، هذا الجسد يقبل أن يحملنا مقابل لا شيء - كما المحيط يحمل الجذوع. كذا يعول الجسد، في بعض الأيام، لفرط امتلائه بطاقته، إنه يحطم صخور الجرف ويبدد سراطين صغيرة تجري، فائضة حواليه.

يطرق أحدهم الباب. لا وقت لدينا لترتدي شيئاً. يريد منا أن نرافقه في سيره إلى البيت المظلم عبر الشوارع العاصفة الماطرة.

سنذهب هناك، يقول الجسد، لكي نجد الأب الذي لم نلتقه أبداً، هو الذي خرج ليتبه في عاصفة ثلجية ليلة ولدنا، وأضاع من ثم ذاكرته، عائشاً مذكاً وهو يتوق إلى طفله الذي لم يره، سوى مرة... بينما كان يشتغل إسكافياً، راعياً للماشية في أستراليا، طباحاً في مطعم بباريس يمارس الرسم في الليل.

ستراه عندما نشعل المصباح. إنه يجلس هناك خلف الباب... ما أثقل حاجبيه، ما أوضأ جبينه... وحيداً ملء جسده، بانتظارك أنت.

و. س. ميروين

المرّة الأولى

كانت المرّة الأولى. لذلك كانت الريح تعصف بشكل مربع.

وبالطبع لم تكن له آية ثياب . إذا حدث أن رأيت أحدهم يرتدي ثياباً،
فلتعلم أنها ليست المرة الأولى .

هكذا وقف هناك في تلك المرة بلا ثياب ولم يكن يشكو إذ كيف له
أن يشكو : لم يكن يدري أن أي شيء آخر ممكن . كانت الرياح تقتلع
الدموع من عينه . لو أنه لم يكن عارياً، لما كان هناك أي نور . كان يند
عنه أنين طويل لكن لم تكن هناك طريقة لمعرفة ما إذا كان يخرج من
فمه أم أنه كان صوتاً صادراً عن الرياح، يسقط منه مثل متسلق عن جرف
البحر . أما هو فيرتعش من البرد . أرتعد خائفاً، فهو، كمعظم
المخلوقات الفانية، كان يدرك أن الهاوية في كل الأوقات لا تبعد عنه
بأكثر من خطوة . أحتز كما نهتز جميعاً عندما نكون أوراقاً .

ثم قالت له، «إنه مكان للعبور» .

ثم قالت له، «في أماكن العبور، تعصف الرياح بشكل مرعب دائماً»
ثم قالت له، «عندما تكون في أماكن العبور، كفّ عن الارتعاش
فتتظر الرياح في الخارج» .

أخيراً نام . كانت المرة الأولى التي ينام فيها بهيئته تلك، بينما كل
الحيات الأخرى لا تزال تنتظر، صامتة، لا تمسّها الرياح . نامت الرياح
عند قدميه مثل ثوب أسود . مثل ثوب لا يحتاجه للمرة الأولى .
وهي لم تتركه أبداً .

لكنه كلما نام، أستيظّ وهو يفتقد شيئاً ما للمرة الأولى، عضواً ما،
معرفة ما، جزءاً من ذاته، وينطلق إلى أحد أماكن العبور، باحثاً عنه
للمرة الأولى، عارياً، جاهلاً حتى ما هو، عاجزاً، بسبب الظلام
والدموع، عن الرؤية، والريح مرعبة . وعليه أن ينام ثانية لكي يجد
ذاك الشيء الذي ليس هناك .

إدوارد روديني

كيف تعيش في أذنك

إلى ستانلي موس

هل حاولت أن تعيش كحلزون في قوقعة أذنك؟ عليك، أولاً أن تختار في أي أذن ستفضل العيش. من حسن المصادفة أن معظمنا لديه أذنان لا غير، مما يسهل علينا الاختيار، وإن كان هذا سي طرح مشكلة لثقيلي السمع في أذن واحدة، فيجدون أنفسهم مدفوعين إلى تفضيل العيش في الأذن السمّية. لكن لم فيها فحسب؟ إن سكوت الأذن الصماء قد ينطوي على مزايا أجملها أنا المُنعم، امتثناءً، بسمع جيد في أذني كليهما. ومع ذلك، فإن كثيراً من الأصدقاء اختاروا حياة حوشية في مناطق ريفية منعزلة. لاشك أن هؤلاء سيفضّلون الإقامة في أذن صماء، على أذن قد تعرضهم، حتى في عزلتهم الريفية، إلى سماع ضوضاء الشاحنات وهي تشق الطريق، أو أزيز الطائرات والمروحيات المحلقة فوق الرؤوس.

لكنني، لسوء الطالع، مَعْضول في شؤون أخرى. فمثلاً، أجدني كبلهوان غير موهوب. ولم أستطع يوماً، حتى عندما كنت طفلاً، أن أمص أصابع قدمي بالسهولة عينها التي أمص فيها إيهامي. ولو حدث أن وهبتي الطبيعة أذنين جبّارتين، وهذا أمر لحسن الحظ بعيد، فإنه يستحيل، على ما أظن، أن أجدني مرناً بما فيه الكفاية لكي أنسلل إلى أي منهما. لذا أنا أسألك الآن إن سبق لك أن حاولت العيش، بنجاح، كحلزون في قوقعة إحدى أذنيك؟

رسل ايدسن

السيارة

رجلٌ تزوّج لتوّه سيّارة.

أقصد أنّ السيّارة، يقول الأب، ليست شخصاً، لأنّها شيء آخر.
قارنها بأملك، مثلاً. ألا ترى كيف أنّها مختلفة عن أملك؟ فهي تبدو
عريضة بشكل ما، أليس كذلك؟ فضلاً عن أنّ أملك ترتدي بشكل
مختلف.

عليك أن تجد شيئاً يشبه أملك.

عندي أم، أليس كافياً هذا الشبيه بالأم؟ أعليّ أنّ أجمع أمّهات
أكثر؟

كلهن عجائز لا يثرن أية رغبة في الإنجاب، قال الابن.

لكن لا تستطيع الإنجاب مع سيّارة، قال الأب.

يُري الابنُ أباه مفتاح الإشعال. أنظر، هاهنا عضو خاص يفعل
بالسيّارة مثلما بالمرأة؛ فتعجب مكاناً بعيداً عن المكان، تاركةً جروها
أميالاً وهي تمضي.

أيجعلني هذا جدّاً، قال الأب.

يجعلك هذا حيث أنت عندما أتناكب أنا بعيداً، قال الابن.

يشاهد الأب والأم سيّارة تتضاءل بعيداً في شارع عليها علامة
«تزوّجا للتوّ».

رجلٌ حَسَنُ الاطلاع أو لقاء مع رسل ايدسن

رجلٌ ما يدخل مكتبة لأنه قرر أن يتصدى لشراة الكتب . يلتقط كتاباً من الطاولة ، ينظر حواله وينفض الحروف . ثم يلتقط كتاباً آخر وآخر ، وينفض الحروف . وخفيةً ، يركل الكومة السوداء الصغيرة تحت صوان كتب .

يواصل ، صفّاً فصفاً ، تاركاً على الرف جلد الكتب المجلدة الفارغ ، وبطون الكتب الورقية المنكمشة . عيانه تلتمعان وروحه تمس النجوم الورقية المعلقة في السقف . لم يعد يلتقط ويتقي .

عندئذ ، جابه كتاباً ذا حروف لزجة . فالناس اليوم جد محنكين . تلتصق الحروف بيديه ، تزين كميه ، تدغدغه من تحت إبطيه ، تدب في وجهه كله . وهاهو مغطى من الأمام بالكتابة كأنه صفحة من جريدة . الحرف الأول يتعلق باللسان الذي يغطي أزرار بنطلونه وعدد النسخ يلتصق بحذائه . يمشي على رؤوس أصابعه خلف مصطبة فيمسح نفسه . لا يجدي نفعاً - إذ كلما مسح نفسه أكثر ، صارت الحروف تملأ وجهه أكثر ، وكلما ربت أكثر ، صارت تظهر أكثر لأن الحروف اللزجة - كما لو كان متوقفاً - المتناغمة بشكل متناسب تتزاج عند رجها فتنتج في الحال صفاراً .

كيف سيخرج هذا الرجل المغطى بالحروف من المحل ؟
يخطو الرجل المغطى بالحروف إلى مكان الدفع مصرحاً بأن هذا هو كتابه وقد كتبه بنفسه على نفسه كلها . تنفجر الكتب الباقية ضحكاً ،

فيخرج الرجل بعد أن دفع النفقات العمومية وضرية المؤلف . لكن ليس من وسيلة تأخذه إلى البيت . فالمواطنون الذين تغطيهم الحروف غير مسموح لهم في وسائل النقل والمواصلات العامة . إذ يا ترى من هذا الذي سيفهم ماذا يعني النص أو ما يختفي وراءه؟

وهكذا يشق الأديب المغطى بالحروف طريقه إلى البيت شيئاً على القدمين خلال الشوارع الجانبية ، والأطفال يتهمجونه .

يصل البيت متعباً جداً : فالأدب ليس مسألة خفيفة الوزن . يريد أن يستلقي . لكن زوجته تطرده من غرفة النوم بسبب الحروف الخارجة منه كأنها براغيث من كلب ميت . تُخرج الزوجة مكنتها الكهربائية والرجل يضرب نفسه على بساط المشجب . «لن تدخل البيت وأنت في هذا الحال» ، تقول له زوجته . يريد الرجل دخول وجار الكلب ، فتمنعه زوجته أيضاً ، خوفاً من أن يصاب الكلب من الحروف بالجرب . يأخذ الرجل بضع شمعات ، ينزل إلى السرداب ويقرأ نفسه . «لا تجرؤ على الصعود» ، تصيح به زوجته ، «إلا عندما تكون قد قرأت نفسك حتى تنظف تماماً» .

طفق الرجل يقرأ ويقرأ ، وزوجته تحضر العشاء من بضع قصائد مبخرة .

رسل أيدسن

قصيدة النثر في أميركا

رسل أيدسن يعتبر أهم شاعر أميركي في كتابة قصيدة النثر . فمنذ أن باشر بكتابة الشعر وحتى اليوم لم يحد عنها . له مجموعات عدة . وقد صدر له أخيراً مختارات من أعماله تحت عنوان «النقى» . هنا نص الملاحظات النقدية التي نشرها في مجلة Parnassus الأميركية (شتاء/ خريف ١٩٧٦) ، وقد ترجمه لي الصديق الناقد محمود شريح لنشره في كتابي «انفرادات الشعر العراقي الجديد» ، وها أنا أشكره للسماح لي بنشره ثانية في هذه الأنطولوجيا .

لطالما فزع بودلير ، وهو الذي صاغ قصائده نظماً ، من فكرة أن القصيدة يمكن أيضاً أن تكون نثراً . الآن ، وقد مرّت مائة عام ، فإن تلك الفكرة لم تعد خبيراً مفاجئاً ومع ذلك فلا تزال بعض الأوساط تعالج مسألة قصيدة النثر وكأنها فتحٌ جديد .

في مراجعته لتسع مجموعات قصائد نثرية ، في العدد السابع من مجلة «بارناسوس» يقدم دبليو م . سباكمان تاريخاً موجزاً عن قصيدة النثر : «بودلير أطلقها ، لوتريامون ورامبر عمّداها ، ماكس جاكوب ، بيير ريفيردي ، السورياليون أدخلوها إلى هذا القرن ، وها هي الآن

متوقّرة لأي شخص، بحيث أنها أشبه بالسوناتة في بلوغها من العمر أرذله، وفي رتابتها المضجرة». أفترض أن ما يعنيه بقوله «متوقّرة» أنها صدّقة جاذبها التاريخ. إلّا أننا متى نظرنا إلى قصيدة النثر على أنها أكثر من كلن أسلوب متوحّش، مع أنها قد تكون كذلك، لتوجّب علينا أن نفصلها عن ذلك النوع من التراث الذي يصبو إليه السيد باسكمان، إذ أرى أن قصيدة النثر لا تنحدر إلينا تماماً من فكرة القصيدة المثورة، بل من الشعر الحديث نفسه.

لا أعتقد أن هناك تسلاً أوروبياً خلقياً ضروري للوقوع على توافر قصيدة النثر في أميركا. فالشعراء الذين نجلّم ويكتبون قصيدة النثر فإنما نجلّم لأنهم شعراء. وإنها لصدفة محضة صباغتهم قصائدهم في فقرات. فلا التاريخ ولا الصياغة الراهنة يمنحانا قصيدة نثر مثلى. لا يعني ذلك أن تلك القصائد غير جيدة في صياغتها النثرية، لكنها جيدة وعلى الرغم من الشكل. أتردد في استخدام كلمة شكل حين أعالج قصيدة النثر، ومع أن شعراء مجيدين كتبوها، يبقى أمامها أن تجد أسلوبها. فالكاتب في اقترابه من قصيدة النثر لا قوانين جاهزة في جعبته، وعلى قدر مساو من الأهمية ليس هناك قوانين يتّيكها. فعلى الرغم مما كتبه كل الشعراء الذين كتبوا قصيدة النثر فإنه لم ينشأ حولها تراث جمالي أو تألّفي، وأعتقد أن في ذلك إحدى مآثرها الحميدة، فلا تزال قصيدة النثر ملك من يكتبها، ويقول سباكمان في المراجعة نفسها أن قصيدة النثر «جنس أدبي تحتاج مضايقاته الروحية إلى دربة على انضباط خلاق وقاس». إن ما يبدو على أنه سهولة في التأليف ليجر ما يجعلها صعبة المراس.

ومهما رغب البعض في القول أن قصيدة النثر شكل قائم بذاته، فإن الرغبة هذه زعم باطل. يمكن النظر إلينا من ناحية أولى على أنها لا

شكلانية، ولكنها بالتأكيد من ناحية ثانية محصلة تراكم ترسب إلى مفاصل الشعر لزمن طويل، أي النثر. يمكن الوقوع على جذور قصيدة النثر في الشعر الحر Free verse، حيثما يتلاشى الزخرف ليفسح للكلام العادي. الكلام العادي صيغة نثر.

ويقول سباكمان في المراجعة نفسها: «تاريخياً، فإن قصيدة النثر عارضٌ في قلب البلاغة الفرنسية». ربما. إلا أن ما يقوله يعبر عن موقف كان كثيرون منا اتخذوه حين بدا لهم لأول وهلة أن اصطلاح «قصيدة النثر» صياغة زائفة، إذ أنه يُبدي تناقضاً لا يشير إلى حقيقة ماثلة في الذهن. وهو فعلاً كذلك ما لم يأخذ المرء بالحبان أن النثر هو نقيض النظم، وليس بالضرورة نقيض الشعر إلا أن التناقض الذي يطرأ المصاعب الأسلوبية لهو أكثر تعقيداً مما تسمح به النظرة الشائعة المتحاملة.

وبوصف متطرف فإن التناقض قائم في كيفية إحساسنا بالزمن مع أن آثاره ليست محضة بالمرّة سواء في النثر أم في الشعر. يسير الزمن في ثنابا النثر وحول الشعر. الشعر إحساس بالدائم، بالزمن وقد تجمد. والنثر إحساس بالزمن العادي، بالزمن يسير. يمكن وصفه الجبّة نثراً بأنها ساعة حائط، وأحداث الخبر والأرقام واهتمام القارئ بأنها العقارب التي تتحرك بين الأرقام على متن تلك الساعة.

النثر ضمناً شكلٌ مأساوي، «فالزمن، جالب الحدث، يدمر في النهاية كل ما هو قائم». النثر يلمّ شتيت الوجود في زمن واحد لينبغيه في نهاية الحكمة. ومهما كانت النهاية سعيدة فإن النثر ينبغي صيغته الأدبي عند كلمته الأخيرة، وهذا ليس شأن الشعر. فحين نعيد قراءة نصّ نثري، فإنما للوقوع على ما هو شعري فيه، أي تلك المقطعات الدائمة الحضور. كل نثر ذي معنى يشتمل بالضرورة على شعر، أي

على مفاصل تتحدّى الزمن يعود المرء إليها ليغتني بها من جديد . إن سيرَ الزمن الذي تصوغه الحكمة يتلاشى إثر الفراغ من القراءة بأكملها . نعرف ما حدث وكيف ، فيفرغُ النثر من محتواه لضياع زمنه . إنّ حالة المفاجأة بما تبعته من حتمية مطبقة تتلاشى برمتها في مقدرتنا على التكهن .

لا ينطبق هذا الكلام على الشعر ، فالشعر لا يموت إثر قراءة تالاه ، ذلك أنّه من الممكن قراءة القصيدة مرّة بعد مرّة ، فينمو معناها طيلة الوقت . وحينما ينمو عملٌ فني ما في معناه ، فإنه يصبح أقلّ تحديداً وأكثر تجريداً .

الشعر ضمناً شيوخٌ فرح ومهما بدا محتواه الظاهر كثيباً في بعض الأحيان ، ومردّد ذلك أنّ الزمن لا يدمر طاقة الشعر كما يفعل مع النثر ، فالنثر يستنفد نفسه مع سريان الوقت . أمّا الشعرُ فإنه بطبيعته النفسية يحتفل بكلّ ما يمته . نفسيته مؤسسة على فكرة الحياة السرمديّة .

إن الجمع بين الشعر في رؤيته لاستمرار الحياة وبين عتمة النثر هو ما يجعل قصيدة النثر فاقدة الوزن وذكيّة ، ولكن في كونها أبداً وكيفما كانت قالباً لمّا يكتمل بعد . إنّ صهرَ الفرح بالأسى مبعثٌ للضحك . وفي رأيي أنّ التناقض الأساسي الذي تنشأ عنه قصيدة النثر لهو وعيٌ بالملهاة . في قصيدة النثر يشعر المرء أنّ الحقيقي ممزوج فعلاً بالحسن الجمالي الذي يدرك نفسه على أنه ضيعٌ فني .

كلما كان العمل الفني قصيراً مال إلى القول الشعري ، وكلما كان طويلاً انحاز إلى الخطاب النثري . ولأن قصيدة النثر حكرٌ على طبقة الأعمال الفنية القصيرة فإننا نصنّفها على أنها شعر أكثر من أنها نثر ، مع أنّ الأمر لديّ سيّان . هذا معناه أيضاً أنّ العمل الشعري الطويل يعطف إلى النثر ، أكان نظماً أم خطاباً ، وفي هذا دحضٌ للفكرة القائلة أنّ النثر

والشعر يمكن وصفهما تبعاً للمألوف التقني . إن الفروق النفسية بينهما شاسعة . ومن جهة الأسلوب فإن قصيدة النثر لا يمكن أن تكون سوى نثر . أي زخرف يعوق انسياب الزمن ، جوهر النثر . النثر الشعري ليس شعراً . إنه نثر رديء . إن سبب عدم تحول قصيدة النثر تماماً إلى نثر محض كامن في التعريف الأول ، أي أن قصيدة النثر هي أساساً قصيرة . قصرها هذا لا يسمح بتطورها نثراً . وعليه فإن ما يرمي النص إلى قوله قوأم على الصور وليس على الوصف المتسلسل . إن التركيز المحكم في قصيدة النثر يؤدي إلى كثافة نفسية ، وهذا معلّم سرمدّي في طبيعة القول الشعري . وأسلوبياً فحين يضعف القول النثري يتعزز شعره . ومع ذلك ، وبخلاف الشعر ، فإن الإحساس بتربّ الزمن في قصيدة النثر مسألة أساسية . هذا الأثر للزمن في قصيدة النثر لا صلة له بما حدث ، كما في النثر التقليدي حيث الاهتمام بما تطور حبكاً ، بل أنه في قصيدة النثر ذو صلة بأن حدثاً وقع ، بأن الزمن انساب . ومن الغرابة هنا أن الزمن ينصاع للشعر وليس لإنهاء القول النثري . ولكن ، وبالمنهاج نفسه ، فإن عناصر الشعر الأساسية تتكسر قبل أن تنظم من جديد بنفّس تكعيبي . إن حدي الزمن المتناقضين في ملامسة التراكيب غير المتناسقة ثم صهرها لهما في أن منشأ الكناية المركزة في قصيدة

لكلٍّ موجود موقعٌ مُحدَّدٌ. ولكلٍّ ما هو فوق المادة موقعٌ مُحدَّدٌ. بل المادة نفسها مُحدَّدةُ الموقع. ذلك أنَّ موقعَ عملين يُحدَّدُ، بشكل متفاوت، إمَّا بفعل حيلهما، أو بسبب عقلية المؤلفين، فرافائيل فوق «انغرز»، «فينيه» فوق «موسيه»، مدام «إكس» ... فوق بنت العم، الماس فوق البلّور الصخري. ولعلّ هذا راجع إلى العلاقات بين المعنويات والأخلاق. كان يُعتَقَد في الماضي أنَّ الملائكة توحى إلى الفئتين، وثمة أصناف مختلفة من الملائكة.

قال بوفون: «الأسلوب يدلُّ على صاحبه»، وهذا يعني أنّه يجب على الكاتب أن يكتب بدمه. التعريف شاف، لكنّه يبدو لي غير دقيق. فما يدلُّ على صاحبه هو لغته، حسّيته. إننا على حق عندما نقول: «عبّروا بالكلمات التي ترضيكم». وإننا مخطئون عندما نعتقد أنَّ هذا هو الأسلوب. لماذا ينبغي إعطاء الأسلوب في الأدب تعريفاً آخر؟ يختلف عن المتعارف عليه في الفنون المختلفة؟ الأسلوب هو إرادة الكشف عن الدواخل بوسائل مختارة. إنكم تخلطون عمرماً كبوفون بين اللغة والأسلوب، إذ أنَّ قليلاً من الناس يحتاج إلى الإرادة، أي إلى

الفن ذاته ، وأن الناس بأسرهم في حاجة إلى أنسيّة في التعبير . في الحقب الفنيّة الكبرى ، تشكّل قواعد الفنّ ، المُدرّسة منذ الطفولة ، أمثلةً تمنح الأسلوب : الفنانون هم إذن هؤلاء الذين على رغم القواعد المتبعة منذ الطفولة ، يعثرون على تعبير حيّ التعبير الحيّ هذا هو فتنة الأرستقراطية ، فتنة القرن السابع عشر . والقرن التاسع عشر يغصّ بكتاب أدركوا ضرورة الأسلوب ، بيد أنّهم لم يجرؤوا على النزول من العرش الذي بنته رغبتهم في النقاوة . فقد شيّدوا موانع على حساب الحياة^(١) . إنّ المؤلف الذي يكون حدّد موقع عمله يستطيع أن يستخدم كلّ المغاتن : اللغة ، الإيقاع ، الموسّقة والعقل . إذ ما إن يكون الصوت في المكان المناسب ، حتّى يقدر المغنيّ على أن يتسلّى بالكرة . ولكي أكون واضحاً جداً ، قارنوا بين ممازحة مونتني مع تلك التي يقوم بها مغنيّ بداية القرن أريستيد بروانت أو بين غثائه جريدة رخيصة ، مع خشونة الخطيب بوسويه مُكاباً البروتستانتين .

هذه ليست نظريّة طموحة ، ولا هي بالجديدة : أنّها النظرية الكلاسيكية التي أستعيدها بكلّ تواضع . فالأسماء التي أذكرها ليست من أجل ضرب «المحدثين» ببرأوة «القدماء» ، إنّما هي أسماء مسلم بها ، ولو ذكرت آخرين أعرفهم ، لرميت الكتاب ، وهذا ما لا أتمناه ، أودّ أن تقرأ ليس لمدة طويلة ، وإنّما غالباً . فالتنظيم تحييب . ذلك أنّ المرء لا يتحدّر إلاّ الأعمال الطويلة ، بيد أنّه من التعب أن يستغرق الجميل مدّة طويلة . قد نفضّل قصيدة يابانية من ثلاثة أبيات على «حواء» شارل بيغي المكوّنة من ثلاثمائة صفحة ، أو إحدى رسائل مدام سيفينيّه الصاخبة بالجور والجرأة والسلاسة ، على واحدة من

١ . على قصيدة النثر أن تكون حرة وحيّة . على الرغم من القواعد التي نهض بها أسلوباً (ملاحظة ماكس حاك ب).

روايات الماضي المصنوعة من قطع مَحْكُوكَة ، روايات كانت تزعم بأنها عملت ما عليها من أجل انبئى ، إن استجابت لمستلزمات الأطروحة . هناك الكثير من قصائد الشر كُتبت خلال الثلاثين أو الأربعين سنة ، ولا أعرف شاعراً واحداً فهم ما النرضوع ، أو ضحى بظموحاته الأدبية في سبيل تأسيس واضح لقصيدة الشر . إن روعة العمل لا تكمن في الحجم ، بل في مرقعه وأسلوبه . وكأني أزعم أن «كوب الزار» يمكنه أن يقدم للمقارئ وجهة النظر المزدوجة هذه .

الانفعال الفني لا هو بفعل حسي ولا هو فعل «عواطفني» ، فالطبيعة تعطينا إيحاء . من دون هذا الفن موجود ، ويلبى حاجة : الفن ترفيه . وظني صحيح : فهي النظرية التي منحتنا شعباً رائعاً من الأبطال ، واستذكراً فعالاً للأوساط حيث يُسقى غليل الفضول المشروع والطموحات البورجوازية سجيئة أنفسها . لكن يجب أن نعطي كلمة ترفيه معنى أوسع . فالعمل الفني هو القوة التي تجذب وتمتص القوى المسيطرة في هذا الذي يدنو منه . ثمة شيء أشبه بالزواج والهاوي سيلعب فيه دور الزوجة . ويقتضي هذا الإرادة والثبات . تلعب الإرادة ، إذن ، دوراً رئيساً في عملية الخلق . وما يتبقى ما هو إلا طعم أمام الفخ . على أن الإرادة لا يمكنها أن تعمل إلا في اختيار الوسائل ، ذلك لأن العمل الفني ليس سوى مجموع من الوسائل . وهانحن نصل من أجل الفن إلى التعريف الذي أعطيه للأسلوب : الفن هو إرادة الكشف عن الباطن بوسائل مختارة . التعريفان يتوافقان والفن ليس إلا الأسلوب . الأسلوب هنا باعتباره تحويل الحوادث إلى عمل ، وتركيباً للمجموع ، وليس بصفته لغة الكاتب . ومفاد ما أقول إن الانفعال الفني هو نتيجة نشاط في حالة تفكير صوب نشاط منتهي التفكير . أستخدم «في حالة تفكير» ، من دون طيبة خاطر . لأنني مقتنع بأن الانفعال الفني

يكفّ حيث يتدخلُ التحليل والفكر : فالتأمل وإحداث انفعال الجمال هما شيء آخر . إني أضع الفكر مع طعم الفخّ .

كلّما عظم نشاط الذات ، ازداد معه الانفعال الناجم عن الموضوع . على العمل الفني أن يكون بعيداً عن الذات . لهذا السبب يجب أن يكون مُمَوَّقِعاً ، مُحدّد الموقع . قد نواجه هنا نظرية بودلير في المفاجأة . النظرية هذه غليظة بعض الشيء . إذ كان بودلير يفهم الترفه بالمعنى العادي جداً للكلمة . ذلك أن الإدهاش شيء بسيط ، إذ يجب أن تُزْدِرِع ، أي أن ننقل الشتل من مكانه ونزرعه في مكان آخر . المفاجأة تجذب وتعيق الإبداع الحقيقي . إنها مؤذية ككلّ المفاتن . على المبدع أن لا يكون جذاباً إلا بعد انقضاء الأمر ، أي عندما يتم تحديد موقع العمل وأسلوبه .

فلنميز في عمل ما ، إذن ، الأسلوب من الموقع . الأسلوب أو الإرادة يخلق ، أي يفصل . أمّا الموقع فإنه يُبعد ، أي يحثُّ على الانفعال الفني ، إذا ما إن يعطي عملٌ ما إحساساً بالقلّة ، حتّى نتبيّن أنّ له أسلوباً ، ونعرف ، من خلال الصدمة الصغيرة التي نلقاها والهامش الذي يؤطره ، في الجو حيث يتحرك ، بأنه مُحدّد الموقع . بعض أعمال فلووير لها أسلوب ولكن ليس من عمل واحد مُحدّد الموقع . مسرح «موسيه» مُحدّد الموقع ويفتقر كثيراً إلى الأسلوب . عمل مالارميه مثال العمل المُحدّد الموقع . ولو لم يكن مالارميه مُصنّعاً وغامضاً ، لصار كاتباً نموذجياً عظيماً . ليس لرامبو موقعٌ ولا أسلوبٌ ، لديه المفاجأة البودليرية ، إنه انتصار الفوضى الرومانتيكية .

لقد وسّع رامبو نطاق الحية مما جعل كثيرين من الأدباء يدينون له بالاعتراف ، إلا أنّ مؤلّقي قصيدة النشر لن يستطيعوا أخذه مثلاً . ذلك لأنّ قصيدة النشر حتّى يكون لها وجود ، عليها أن تخضع لقوانين ،

حاليها حال كل فن . والقوانين هذه هي الأسلوب أو الإرادة والموقع أو الانفعال . رامبو يؤدّي إلى الفوضى والسخط فحسب . كما أنّ على قصيدة النثر أن تتجنّب الامتولات Paraboles البودليريّة والمالارميّة إذا أرادت أن تتميّز عن الأحداث Fable . مفهوم آني لا أعتبر قصائد نثر دفاتر الانطباعات الطريفة التي ينشرها من وقت إلى آخر الزملاء الذين لهم نفقات^(١) . صفحة نثر ليست قصيدة نثر ، حتّى لو احتوت على لُقيين أو ثلاث . إلّا أنّني أعتبر قصائد نثر تلك المسمّات «لُقي» عندما تُقدّم مع هامش روحي ضروري . وبصدد هذا ، أُنذّر كتاب قصيدة النثر من الأحجار الكريمة الجذّ برّاقة التي تُبهر العين على حساب المجموع . القصيدة شيءٌ مُشيدٌ وليس واجهة جوهري . رامبو هو واجهة الجوهري ، وليس الجوهرة . قصيدة النثر جوهرة^(٢) .

قيمة عمل فنيّ تكمن في ما هو ، لا في المقارنة التي قد نقوم بها مع الواقع . نقول للسينمائي : «هذا هو بالضبط» . ونردد أمام موضوع فنيّ : «يا له من تناغم ، أيّ متانة ، أيّ مبنى ، يا للثقاوة» . تحديدات جول رينار^(٣) الرائعة تمسّط أمام هذه الحقيقة . ذلك لأنّها أعمالٌ

١ . المقصود هنا بير وفيردي .

٢ . في المقالة التي كتبها عن كتاب ألويزيوس برتراند «غاسبار الليل» ، دافع بروتون عن رامبو ضد موقف ماكس جاكوب هذا بالحرف التالي : «إنّ التمييز الجذاب الذي يُلزّنا به مؤلف «كوب الزار» بين قصيدة رامبو وقصيدته ، يبدو لي مرتكزاً على أساس . لكن ليترك لي فرصة إبداء الرأي مع رامبو من أجل التجربة . إنّ جحيم الفن ، يا عزيزي ماكس ، لهو زآخر بمثل نيّاتك (بلمح هنا بروتون إلى مثل فرنسي هو «الجحيم زآخر بالنيّات الطيبة» والمقصود من هذا المثل : لا يكتفي حسن النية إنّ لم يدعمه العمل) . ليست له «الاشرافات» ، في المقابل ، أية علاقة بالنظام العروضي ، كما أنّ أمر التواصل مع «أنا» كل واحد منا الأكثر صمبيّةً ، قد أعطى لها ، ولها الحق في أن نجعلنا نتذوّق ملذات هذه «المطاردة الروحية» التي ليست ، بالنسبة إلينا ، مجرد مخطوطة ضائعة» .

٣ . جول رينار روائي فرنسي (١٨٦٤ - ١٩١٠) . وتحديدات «إشارة إلى كتابه «التاريخ الطبيعي» ١٠ حكايات تدور معظمها حول عالم الحيوان وأسلوبها يقترب جداً من قصائد النثر .

واقعية، بلا وجود حقيقي، لها أسلوب لكنّها غير مُحدّدة الموقع. فالفتنة ذاتها التي تعيش عليها تقتلها. اعتقد أنّ جول رينار كتب قصائد نشر أخرى غير هذه التحديدات: للأسف لم أطلع عليها، ومن المحتمل أن يكون مخترعاً لنمط كهذا الذي أتصوره. أمّا حالياً، فإنّي أعتبر ألويزيوس برتراند ومارسيل شوب مؤلّف «كتاب مونيل» كلاهما لديه الأسلوب والهامش. وأقصد أنهما يؤلّفان ويُموقعان. ولكن لي مأخذ على رومانتكية الأوّل المنجزة «على غرار الفنان كالوت» كما يقول، التي بتعليقها أهمية على ألوان جد عفيفة، تحجب العمل نفسه. لقد أعترف هو، على أيّ حال، أنّه كان يتصور قطعاً، موادّ عمل ما وليس الأعمال المُحدّدة. وأخذ على الثاني أنّه كتب حكايات contes وليس قصائد، ويا لها من حكايات! ثمينة، طفولية وفنية! على أنّه من المحتمل أنّ هذين الكاتبين كانا مخترعي «قصيدة النشر» من دون علمهما.

ماكس جاكوب

المحتويات

٧	فاتحة : رسالة لشارل بودلير.....
٩	الإهداء.....
١١	مدخل : سلطان الجملة.....
	ألويزيوس برتران : الذهاب الى سمر السحرة، الغرفة
٢٣	الغوطية، اوندين.....
	جول لوفيفر دوميه : أصوات الليل المنخفضة، الماضي،
٢٧	السفينة المتجمدة.....
	شارل بودلير : النوافذ، فقدان الهالة، نعم القمر، ساعة
	الحائط، الرغبة في الرسم، الزحام، الغريب، العزلة،
	المرأة، الكلب والقثينة، المرفأ، كونوا ثملين، الحساء
٣١	والغيوم.....
	ستيفان مالارمييه : الظاهرة مستقبلا، شكوى خريفية،
٤٧	قشعريرة الشتاء، وسواس المماثلة.....
	جان أرتور رامبو : بعد الطوفان، صوفية، بربري، صحوة
٥٥	السكر، ملكية، مدن.....

- ٦٥ بول كلوديل : المطر، الارض مرثية من البحر، رسم.....
 فكتور سيفالين : مديح الغياب وسلطته، عاصفة متينة،
 الحرفيون الاردباء، مكتوب بالدم، ترتيلة للتئين
- ٦٩ المضطجع.....
 ماكس جاكوب : الأدب والشعر، حياتي، شارع رافينيا،
 تناسخ، رواية شعبية، الحرب، صمت في الطبيعة،
 معجزات حقيقية، لغز السماء، المفتاح، تدن عال.....
- ٧٣ بير ريفردي : الموسيقيون، حياة قاسية، حقل مغلق،
 عراء، لكل حصته، المسافر وظله، الشعراء، عندما لا
 نكون من هذا العالم.....
- ٨١ اندريه بروتون : خرائط على الكشبان، الغابة في القأس،
 خصوصي، من «أسمك ذوبانية».....
- ٨٧ بول إيلوار : إنسان، الملكة الدينارية، غسق، منطق،
 موت، نائمون، المقص وأبوه، تجميل.....
- ٩٧ فرنسيس بونج : البلاغة، المطر، مُنع الباب، الشمعة،
 المحار، سقيفة الجيوب، الضفدع.....
- ١٠٣ هنري ميشو : عندما تؤوب الدراجات النارية الى الأفق،
 الريح، قرية المجانين، في الفراش، صراخ، ملعون،
 إنسان ضائع.....
- ١١١ رينيه شار : تسريح الريح، مآثر، الغائب، الكوسج
 والنورس، مصارعون، لماذا يطير النهار، عتبة.....
- ١١٧

١٢٣ ملاحق
١٢٥ ١. لوتريامون
١٣٣ ٢. سان جون بيرس
 ٣. قصائد نشر عالمية: ايفان تورغينييف، أوسكار وايلد، فرانز كافكا، خوان رامون خيمينيث، بابلو نيرودا، خورخي لويس بورخس، اوكتافيو باث، أنسي الحاج، فيوفا شيمبورسكا، زيجنيف هربرت، روبرت بلاي، و. س. ميروين، إدوارد روديتي، رسل إيدسن، ميروسلاف هولب
١٣٥ ٤. رسل إيدسن: قصيدة النثر في أميركا
١٥٥ ٥. ماكس جاكوب: مقدمة ١٩١٦
١٦١

هذا الكتاب ليس دراسة في قصيدة النثر ولا مقارنة بين قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة النثر العربية. إنه بكل بساطة أنطولوجيا شعرية. سعة القارئ أولاً. وثانياً ليتعرف إلى شكل قصيدة النثر الفرنسية وخصائصها النمرذجية. تسبق قصائد كل شاعر. أضاءت تزود القارئ بعضاً من معاد سيرة الشاعر وسياق شعره في إطار تاريخ قصيدة النثر.

يضم الكتاب مختارات للشعراء الفرنسيين: إليزابيث برون، جود لوفيفر دوميه، شارل بودلير، ستيفان مالارمه، رينيه بومبار، جول كلوديل، فيكتور ميغالين، ماكس جاكوب، جير زيفردي، أندريه بروتون، بول إيلوار، فرنسيس يونج، هنري ميشو، رينيه شار، لوتريامون، سان جون برس. ويضم قصائد نثر غنائية لـ: بول تورغنيف، أوسكار وايلد، فرانز كافكا، بيتر بيروود، جورج جويس، بورخس، أوكافير باث، انسي الحاج، رسل زيدمن ... وغيرهم



9 782842 893736

ISBN 2-84289-373-5